

Habitus: Deleuze e a Experiência Arquitectónica

Marco António Neves de Abreu Pereira

**Dissertação de Mestrado em Filosofia
Especialização em Estética**

Marco António Neves de Abreu
Pereira, *Habitus: Deleuze e a
Experiência Arquitectónica*, 2018

Fevereiro de 2018

Dissertação apresentada para cumprimentos dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, especialização em Estética, realizada sob a orientação científica do *Professor Doutor João Manuel Pardana Constâncio*.

Aos meus Pais, Maria Emília e António, à Ana e ao Boni.

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial ao meu orientador, o Professor Doutor João Constâncio, por ter aceitado a responsabilidade assim como pelas críticas e sugestões que foram essenciais no desenvolvimento da dissertação.

Um agradecimento muito especial aos meus pais pelo *apoio incondicional*.

À Ana, pela paciência e o apoio durante esta fase da nossa vida em conjunto.

NOTA INTRODUTÓRIA

A presente dissertação foi redigida ao abrigo do antigo acordo ortográfico.

SIGLAS E TRADUÇÕES

1. Siglas das obras mais citadas de Gilles Deleuze:

ES: *Empirisme et Subjectivité: Essai sur la nature humaine selon Hume*, Press Universitaires de France, Paris, 1953.

N: *Nietzsche et la Philosophie*, Presses Universitaires de France. 1962.

DR: *Diferença e Repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, prefácio de José Gil, Relógio D'Água, 2000.

LS: *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

MP: *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução e prefácio de Rafael Godinho, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

FB: *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, tradução e introdução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011.

Qph: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.

IUV: “L’Immanence: Une Vie...”, en *Deux Régimes de Fous*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 359-363.

2. Siglas de outras obras citadas:

Tr: David Hume, *Tratado da Natureza Humana*, tradução de Serafim da Silva Fontes, prefácio e revisão técnica da tradução de João Paulo Monteiro, Fundação Calouste de Gulbenkian.

TES: Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, preface by Steven Holl, John Wiley & Sons, 2005.

3. Todas as citações de obras em língua estrangeira (francês, inglês e castelhano) são da responsabilidade do autor. No caso de obras traduzidas para português cita-se a tradução.

RESUMO

Habitus: Deleuze e a Experiência Arquitectónica

Marco António Neves de Abreu Pereira

PALAVRAS-CHAVE: Hábito, Vida, Devir, Sensação, Corpo, Empirismo Transcendental.

A presente dissertação pensa a experiência arquitectónica no campo do empirismo transcendental de Gilles Deleuze, tendo como conceito central a definição deleuziana de hábito. Pretende-se demonstrar que é no hábito que a recepção arquitectónica se revela completamente como vida. Deleuze na sua obra de 1968, *Diferença e Repetição*, define o hábito como presente vivo produtor de diferenças e de sensações; o que vai permitir, por um lado, desfazer a perspectiva normativa do hábito como repetição do Mesmo e, por outro lado, colocar o hábito no campo da estética e a vivência arquitectónica no hábito. O hábito como presente vivo é o conceito que articula a estética com a ontologia da univocidade do Ser de Deleuze; sendo a arquitectura, no domínio da arte, a expressão máxima da relação estética-ontológica deleuziana pela sua relação íntima e natural com a realidade da vida. As obras de arte arquitectónicas fazem coincidir na sua vivência a arte e a vida num único movimento estético-ontológico, elevando todo o quotidiano a arte. Isto vai ser compreendido através da filosofia empírico-transcendental de Deleuze pelo facto de esta ser atravessada por um vitalismo intempestivo e criativo que só pode ser sentido como sensação. Sensação que é sentida por um corpo e pensamento intensivos e sensuais, libertos de qualquer organização orgânica e representativa ao passarem a estar em modulação rítmica devido ao movimento de diferenciação da vida como devir. O devir é o que deve ser sentido na vivência arquitectónica assim como pelo arquitecto enquanto cria e projecta; é o lugar da heterogénese da vida e da arte ao qual o arquitecto deve aceder e habitar.

ABSTRACT

Habitus: Deleuze and the Architectural Experience

Marco António Neves de Abreu Pereira

KEYWORDS: Habit, Life, Becoming, Sensation, Body, Transcendental Empiricism.

The present dissertation thinks the architectural experience in the field of Gilles Deleuze's transcendental empiricism, having as main concept his definition of habit. We pretend to demonstrate that the architectural reception reveals itself in habit as life. Deleuze in his book of 1968, *Difference and Repetition*, defines the habit as living present, producer of differences and sensations; which will allow, on the one hand, to dissolve the normative perspective of habit as repetition of the Same and, on the other hand, place the habit in the field of aesthetics and the architectural livingness in the habit. The habit as living present is the concept that articulates Deleuze's aesthetic with his ontology of the univocity of Being; being the architecture, in the domain of art, the most expressive example of this aesthetic-ontological relation because of the intimate and natural connection of architecture with the reality of everyday life. Architectural works of art match, in their livingness, art and life in a single aesthetic-ontological movement, elevating everyday life to art. This is only comprehensive through Deleuze's transcendental empiricism philosophy because in its core there is an untimely and furious vitalism that can only be felt as sensation. Sensation that is felt by an intensive and sensual body and thought, both free of any organic and representative organization when they become rhythmic modulation which is produced by the differentiation movement of life as becoming. Becoming is what must be felt in the architectural livingness and by the architect as he creates and projects constructions; it is the place of the heterogenesis of life and art to which the architect must have access and inhabit.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
I – DO HÁBITO	12
1. Hume à luz de Deleuze	13
2. O hábito como presente vivo	24
3. Da memória, do eterno retorno e do puro devir	40
II – DA EXPERIÊNCIA ARQUITECTÓNICA NO HÁBITO	54
1. Da função e da arte	55
2. Da experiência arquitectónica: o habitar	73
3. O outro lado da experiência arquitectónica: o arquitecto	92
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	110
LISTA DE IMAGENS	113
ANEXO I – IMAGENS	116

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objectivo pensar a natureza da experiência arquitectónica demonstrando que é no hábito e de modo imperceptível que ela verdadeiramente acontece em todo o seu fulgor e completude. O hábito, enquanto lugar da vivência arquitectónica, vai ser pensado no âmbito da filosofia de Gilles Deleuze, que ele próprio definiu como empirismo transcendental, sendo a investigação centrada no tratamento singular que o filósofo faz do conceito de hábito a partir da sua interpretação do empirismo de David Hume. A redefinição do conceito de hábito realizada por Deleuze na sua obra *Diferença e Repetição* (1968), transformando-o numa máquina produtora de diferenças e de sensações, vai permitir, por um lado, ultrapassar a perspectiva normativa do senso comum do hábito como repetição do Mesmo, concepção que está ligada a uma noção do quotidiano como banalidade e mediania; e, por outro lado, colocar o hábito no centro da experiência arquitectónica e no campo da estética, em articulação com a ontologia deleuziana da univocidade do Ser, cuja expressão máxima no domínio da arte é a arquitectura pela sua ligação íntima com a vivência quotidiana, com a vida prática e real. *O que nos leva a afirmar que a conexão secreta entre o hábito e a arquitectura é a vida.* E é a vida que pretendemos pensar na sua relação com a arte e, especificamente, com a arquitectura. Fazer coincidir vida e arte num só e mesmo plano estético-ontológico é a razão de ser da arquitectura. O empirismo transcendental de Deleuze abre-nos essa possibilidade, ainda mais quando está assente num vitalismo louco e selvagem, verdadeira força criativa e produtora de vida que deve ser trazida à superfície como sensação. Sensação que é sentida no corpo e no pensamento; num corpo orgânico tornado intensivo e num pensamento tornado sensual e musical, sem imagem; coexistindo ambos no movimento intensivo de diferenciação da vida como devir.

Neste sentido, a investigação assenta na reflexão crítica sobre o conceito de hábito no domínio da filosofia e da arquitectura. Mais precisamente, a linha de pensamento está entre as duas, construindo o espaço onde ambas se intersectam, com os conceitos estudados – hábito, ideia, forma-fundo, sensação, força, corpo, espaço, etc. – a adquirirem uma natureza filosófica-arquitectónica. A dissertação está, assim, estruturada em duas partes: “*Do Hábito*”, de carácter fundamentalmente filosófico; e “*Da Experiência Arquitectónica no Hábito*”, onde se dá o encontro dos conceitos estudados na primeira parte com conceitos arquitectónicos, no âmbito de uma transdisciplinaridade entre a

filosofia e a arquitectura a partir do qual a filosofia de Deleuze e a natureza da arquitectura vão ser pensadas em simultâneo.

A primeira parte corresponde à determinação das condições que permitirão que o hábito surja como o lugar natural e originário da vivência arquitectónica. Para tal, a primeira parte está dividida em três capítulos. No primeiro é apresentada a interpretação deleuziana do conceito de hábito e do papel essencial que tem na filosofia de David Hume, particularmente na determinação do sujeito como hábito. Isto porque a definição de Deleuze do hábito como presente vivo, objecto de análise do segundo capítulo, está assente, em larga medida, na interpretação deleuziana do hábito em Hume como síntese do tempo, com o sujeito a ser uma duração, sucessão, ou no léxico deleuziano, um devir-sujeito. No segundo capítulo é explicado detalhadamente como o hábito se constitui o presente vivo e actual através de um processo temporal de contracção que acontece numa alma contemplativa e não pela actividade da consciência; surgindo o hábito como sendo da ordem da sensação, do impessoal e do inconsciente, ou seja, o hábito transcende a subjectividade e com isso Deleuze ultrapassa o conceito de hábito humeano, ainda ligado a um sujeito e à sua vida consciente. O terceiro capítulo relaciona o hábito como primeira síntese do tempo com as restantes duas sínteses temporais: da memória e do eterno retorno. As três sínteses do tempo operam em simultâneo numa relação de determinação recíproca, constituindo-se como as condições do pensamento. O enquadramento do hábito na filosofia do tempo de Deleuze é essencial para a sua compreensão cabal, mas também para perceber como o hábito se relaciona com o conceito de puro devir, que constitui a última matéria de análise do terceiro capítulo. O puro devir é um conceito fundamental porque expressa o vitalismo de Deleuze ao ser definido por este como vida que passa em permanente diferenciação caótica. Não é de mais sublinhar a importância que a vida tem na filosofia de Deleuze e na arquitectura. É a vida como devir que articula a passagem entre as duas secções ao mesmo tempo que as atravessa no seu todo.

Na segunda parte, o hábito é pensado em relação à arquitectura no campo do empirismo transcendental de Deleuze e em articulação com o texto de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, onde é enunciado claramente que a recepção arquitectónica acontece no hábito. O primeiro capítulo é dedicado a perceber a relação da função com a arte na arquitectura enquadrada no pensamento estético-ontológico de Deleuze fundado nos conceitos de sensação e de imanência. O segundo capítulo tem como objecto a

recepção arquitectónica consubstanciada no habitar, através do hábito, opondo-se à tradicional forma de fruição estética, assente quase exclusivamente na contemplação visual concentrada e consciente. Esta oposição será analisada sob a orientação do conceito de visão háptica concebida como especialização da pele, isto é, derivada do sentido tátil, tal como acontece com os restantes sentidos. Esta noção está presente na obra *The Eyes of the Skin* (2005), do arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa, a partir da qual será analisada a visão háptica deleuziana presente em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981) e em *Pintura: El Concepto de Diagrama* (2007). Com a visão háptica penetramos no campo de análise do corpo, onde se vai perceber como o corpo orgânico e vivido torna-se intensivo, copo-sensação, capaz de sentir os blocos de sensações – compostos de perceptos e de afectos – fixados por obras de arte arquitectónicas. Mais especificamente, afirmamos nós, os blocos de sensação arquitectónicos são *blocos de planos-espacos* que fixam e tornam visíveis e sensíveis as forças invisíveis e insensíveis do universo, da vida. O trabalho criador do arquitecto está, com efeito, em construir blocos de planos-espacos, e tal é a natureza de uma ideia arquitectónica. O que está em causa no terceiro capítulo desta secção é, precisamente, o projectar como o acto do arquitecto analisado a partir dos conceitos deleuzianos de *Ideia*, de *Figura* ou de *Forma* e de *Diagrama*. Todas estas noções remetem no final ao grande conceito de *Ritornelo* ou de *Ritmo*, que é o que dá a consistência ao plano de composição ou de imanência, à *Ideia*, à *Forma*, ao bloco de sensações, num só termo: o *Corpo sem Órgãos* (CsO).

Em suma, espera-se que o contributo do presente trabalho permita, por um lado, incidir uma luz diferente sobre alguns aspectos do pensamento filosófico de Gilles Deleuze e, por outro lado, inaugurar no campo teórico-prático da arquitectura uma nova linha de investigação assente no papel do hábito; algo que inexplicavelmente está ausente de toda a teoria arquitectónica e do trabalho do arquitecto, já que é da natureza da arquitectura ser vivenciada no hábito, como se demonstrará.

I – DO HÁBITO

Para se compreender a relação entre o hábito e a experiência arquitectónica é necessário, em primeiro lugar, definir o que é o hábito e como ele se constitui. Isto porque o hábito não é algo que ocorra somente na arquitectura ou que decorra exclusivamente da experiência arquitectónica. É um traço essencial da natureza do ser humano. Neste sentido, qualquer reflexão sobre o hábito deve ser realizada no âmbito de uma análise à natureza humana. É o que fazem David Hume, em o *Tratado da Natureza Humana* (1739-40) e *Investigação sobre o Entendimento Humano* (1748); e Gilles Deleuze, em *Empirismo e Subjectividade* (1953) e *Diferença e Repetição*.

O encontro dos dois filósofos foi promovido por Deleuze na sua obra inaugural *Empirismo e Subjectividade*, onde ele realiza uma análise ao pensamento de David Hume sob uma interpretação muito pessoal; onde é possível encontrar um esboço de alguns temas que posteriormente viriam a ser essenciais na elaboração da sua filosofia da diferença: (1) crítica a uma imagem dogmática do pensamento assente na representação e a consequente afirmação de um pensamento sem imagem e sem pressupostos; (2) crítica à subjectividade subordinada a uma identidade pré-estabelecida e a consequente afirmação de uma subjectividade produzida ou construída; (3) crítica à transcendência e a consequente afirmação da imanência – univocidade do Ser; (4) ultrapassagem do empirismo no sentido de um empirismo superior ou transcendental¹. Nesta obra, Deleuze dá particular atenção à constituição da subjectividade no empirismo de David Hume, resultando da sua investigação três aspectos fundamentais interrelacionados: (1) o sujeito é constituído por um movimento de transcendência no interior do dado; no qual se dá a passagem de uma multiplicidade de percepções indeterminadas até à subjectividade activa através do hábito; (2) a originalidade de Hume está na forma e na força com que afirma: “as relações são exteriores aos seus termos”²; rompendo, deste modo, com o conceito racionalista de causalidade, que explica as relações causais como sendo o

¹ Sobre a ligação temática de *Empirismo e Subjectividade* ao pensamento filosófico posterior de Gilles Deleuze, cf. a introdução de Constantin Boundas em Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity: an Essay on Hume's Theory of Human Nature*, translated and with an introduction by Constantin V. Boundas, Columbia University Press, New York, 1991, pp. 1-19.

² Gilles Deleuze, *Empirisme et Subjectivité: Essai sur la nature humaine selon Hume*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953, p. 63, 109, 113, 139 (doravante será usada a abreviatura ES). Ou ainda em Gilles Deleuze, “Hume”, en *L'Île Déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 227.

resultado de uma necessária conexão interna dos termos; (3) o empirismo é uma prática, não uma teoria; e o sujeito, um sujeito prático: um facto empírico³.

O processo de constituição do hábito em Hume é retomado por Deleuze em *Diferença e Repetição*, quando define a primeira síntese passiva do tempo, do presente vivo, como hábito. É no âmbito da primeira síntese do tempo que, na presente secção, vai ser analisado o hábito em articulação com a obra *Empirismo e Subjectividade* e, pontualmente, com o *Tratado da Natureza Humana* de David Hume. De referir que o estudo do hábito vai ser enquadrado numa investigação sobre a subjectividade e a temporalidade na filosofia de Gilles Deleuze.

1. Hume à luz de Deleuze

Para Deleuze, a constituição da subjectividade em Hume tem no hábito o seu segredo e o empirismo ganha a sua força, precisamente, “*a partir do momento em que define o sujeito: um habitus, um hábito, nada mais que um hábito num campo de imanência, o hábito de dizer Eu*”⁴. Ideia semelhante está presente no prefácio da edição americana de *Empirismo e Subjectividade*: “[q]ue somos nós? Nós somos hábitos, o hábito de dizer Eu... Talvez não haja resposta mais surpreendente para o problema do Eu”⁵. Em Hume, o problema do Eu ganha forma de inquérito na pergunta pela natureza humana. E se o hábito é a resposta ao problema do Eu como aquilo que em mim me faz ser Eu, me faz dizer Eu, me faz sujeito; então, como é que, em Hume, o hábito se torna natureza humana? A mesma questão é formulada de outra maneira por Deleuze no início de *Empirismo e Subjectividade*, e que atravessa toda a obra: “*como a mente deverá natureza humana?*”⁶. O processo definido por Deleuze pode ser sintetizado do seguinte modo, não sendo mais do que a forma de adquirir um hábito, quer dizer, de “*devir sujeito*”⁷: a mente como colecção de percepções indeterminadas e desorganizadas torna-se sistema; o dado organizado sob a orientação dos princípios da natureza humana – os princípios de associação e os princípios de paixão – é extravasado num movimento

³ ES, p. 117.

⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 49 (doravante será usada a abreviatura Qph).

⁵ Gilles Deleuze, “Préface Pour L'Édition Américaine de *Empirism et Subjectivité*”, en *Deux Régimes de Fous: Textes et Entretiens 1975-1995*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 342.

⁶ ES, p. 2.

⁷ ES, p. 8.

transcendente; neste movimento a mente torna-se natureza humana, isto é, a imaginação, como colecção de ideias soltas e misturadas, torna-se faculdade ao mesmo tempo que o sujeito constitui-se no interior do dado enquanto se ultrapassa numa passividade activada; o sujeito infere e crê: “*ele é síntese, síntese da mente*”⁸; ou seja, é hábito.

O hábito, como síntese da mente, é de natureza temporal; sendo o sujeito uma sucessão, duração, síntese temporal:

*“Falar do sujeito, agora, é falar de uma duração, de um costume, de um hábito, de uma antecipação. A antecipação é hábito, o hábito é antecipação: estas duas determinações, o impulso do passado e o ímpeto em direcção ao futuro, são dois aspectos de um mesmo dinamismo fundamental, que está no centro da filosofia de Hume. [...] O hábito é a raiz constitutiva do sujeito e, na sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado à luz do futuro.”*⁹

Em Hume, o sujeito é esta síntese do tempo constituída na mente, que “*coloca o passado como regra para o futuro*”¹⁰. A antecipação é a *crença* que algo determinado vai acontecer com base na memória de experiências passadas. Esta capacidade de antecipação prepara-nos para o futuro ao mesmo tempo que nos possibilita receber e assimilar novas experiências; ou seja, contrair novos hábitos. E é aqui que reside a essência da questão: a contracção do hábito implica sempre uma novidade. Só há contracção de um hábito quando da repetição se produz o novo sob a forma de antecipação; com a repetição e a novidade, a memória e a antecipação, o passado e o futuro, a serem sintetizados no presente. Resume-se tudo a uma pergunta: como se contrai um hábito?

A resposta de Deleuze é afirmativa: *contemplando*. Esta é uma ideia com origem em Hume¹¹. Em *Empirismo e Subjectividade*, Deleuze refere-se à contemplação como resultado da activação da mente quando *afectada* por princípios de natureza humana que *a transcendem* e cuja origem é desconhecida; sendo estes deduzidos pelo efeito que produzem na mente¹². É preciso que a mente seja activada para se tornar natureza humana, porque ela, à partida, “*não é natureza, nem tem natureza*”¹³. O que Deleuze quer dizer? Que, por si só, a mente não existe; não tem identidade nem Eu *a priori*; não tem forma

⁸ ES, p. 100.

⁹ ES, p. 101.

¹⁰ ES, p. 103.

¹¹ David Hume, *Tratado da Natureza Humana*, tradução de Serafim da Silva Fontes, prefácio e revisão técnica da tradução de João Paulo Monteiro, Fundação Calouste de Gulbenkian, p. 209 (Tr 1.3.14.28) (doravante será usada a abreviatura Tr livro, capítulo, secção e parágrafo).

¹² ES, p. 6.

¹³ ES, p. 3.

nem conteúdo pré-estabelecido; não é passível de ser conhecida senão como percepção, ou melhor, como sucessão de percepções: impressões e ideias¹⁴. É das percepções que a mente adquire a sua identidade, mais especificamente das ideias, que são dadas na imaginação como colecção indeterminada e desorganizada, não como sistema¹⁵. Torna-se evidente a *relação de identidade* entre a mente, a imaginação e as ideias, conforme realçado por Deleuze¹⁶. Esta noção é fundamental para se compreender, por um lado, a interpretação deleuziana da filosofia de Hume e, por outro lado, o papel que a imaginação tem na constituição do hábito, tanto em Hume como em Deleuze. Isto porque para Deleuze a filosofia de Hume está assente na imaginação, com todas as outras faculdades – memória, entendimento, sensibilidade – a derivarem da imaginação e a operarem com o material fornecido por esta¹⁷; que tem a capacidade de produzir espontaneamente imagens, isto é, passivamente. É neste sentido que Deleuze determina uma dupla função na imaginação, que corresponde a dois níveis: a imaginação sem ser faculdade, que recebe as ideias desconexas das impressões (atomismo); a imaginação tornada faculdade, onde se relacionam as ideias dadas (associacionismo), que depois são objecto da acção das outras faculdades. No primeiro nível, no seu estado bruto, a imaginação não se refere a um sujeito, nem é uma operação lógica; é um agregado ou uma amálgama de ideias, que aparecem e passam na imaginação sem a sua influência; precedendo e sendo independentes de qualquer sujeito¹⁸. É um fluxo caótico de ideias, o “*fundo da mente*”¹⁹, diz Deleuze; o que evoca imediatamente a noção deleuziana de um inconsciente produtivo ou as suas análises sobre a relação forma-fundo em vários domínios (ontologia, arte, política, etc.). Se, em Hume, o fundo é a imaginação desregulada, a imaginação torna-se faculdade e, consequentemente, natureza humana, quando ganha forma a partir do fundo;

¹⁴ David Hume diferencia as impressões das ideias pelo grau de força e de vivacidade com que afectam a mente. As impressões afectam com mais intensidade a mente, porque são aquilo que primeira e imediatamente aparecem nela, isto é, a sensação (sentidos e sentimento, a estrutura da sensibilidade); que são os dados imediatos da mente e a sua origem. A impressão na mente impulsiona um acto reflexivo, uma imagem, uma ideia. As ideias são os dados mediados da mente; são imagens esbatidas e ténues copiadas das impressões, reflexões do pensamento que permanecem depois das respectivas impressões desvanecerem. Sobre a distinção entre impressões e ideias em Hume, cf. Tr 1.1.1, pp. 29-35.

¹⁵ A esta colecção de ideias desorganizadas na imaginação David Hume denomina de “*the fancy*”, do grego “*phantasia*”.

¹⁶ ES, p. 3.

¹⁷ Sobre a vivacidade das ideias e a sua relação com o facto de as faculdades da memória, dos sentidos e do entendimento derivarem da imaginação, cf. Tr 1.4.7.3, pp. 314-315.

¹⁸ David Hume argumenta que as percepções particulares são independentes de qualquer sujeito, não sendo necessária uma unidade sintética pré-estabelecida que as unifique à partida. “*Elas são todas diferentes, distinguíveis e separáveis uma das outras; podem considerar-se separadamente e podem existir separadamente, não necessitam de nada para lhes sustentar a existência*” (Tr 1.4.6.2, p. 300).

¹⁹ ES, p. 4.

ou seja, quando o movimento caótico da imaginação é controlado e organizado sob a lógica dos princípios naturais, tornando-se a imaginação uma sucessão de ideias concatenadas.

Dois aspectos são fundamentais nesta operação de ligação ou de síntese: o efeito dos princípios na imaginação e a passividade da imaginação. Os dois aspectos estão interrelacionados. Sendo a imaginação naturalmente passiva e receptiva, ela precisa de ser activada para a ligação poder realizar-se; mas como os princípios transcendem a imaginação, o dado, ela deve necessariamente permanecer passiva depois de activada, para *continuamente* poder sofrer os efeitos dos princípios naturais e, assim, manter-se a funcionar como faculdade. Mas o que significa esta passividade activada? Quando a imaginação é activada, não se torna obrigatoriamente activa, deixando de ser passiva? Não começa ela a agir pela sua vontade, enquanto sujeito activo, agente da acção? Como pode uma passividade activada permanecer passiva? A passividade da imaginação é uma condição *sine qua non* para a sua activação, tal como refere Deleuze: “*a mente não pode ser activada pelos princípios da natureza sem permanecer passiva. Ela sofre os efeitos*”²⁰. Por outras palavras, a imaginação enquanto faculdade permanece obrigatoriamente numa passividade activada; não age sobre si mesma, não é o agente causador da sua própria acção ou movimento; pelo contrário, é objecto da acção de princípios naturais que a transcendem e cuja actuação, que não pode controlar, a fazem transcender-se, isto é, ir além do dado, *crer*. A transcendência é produto de uma passividade activada, não de um acto consciente e intencional de um sujeito. Aliás, é no movimento de transcendência que me determino como sujeito ao mesmo tempo que me ultrapasso como transcendência²¹. “*O sujeito define-se por e como um movimento, movimento de se desenvolver a si mesmo. O que se desenvolve é o sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjectividade: a mediação, a transcendência*”²². É neste sentido que Deleuze faz da passividade activada o paradoxo da filosofia de Hume: “[o] *paradoxo coerente da filosofia de Hume é apresentar uma subjectividade que se ultrapassa e que nem por isso é menos passiva*”²³. A passividade ultrapassada não é a de um sujeito, porque, como vimos, não existe num primeiro nível; nem ele tem essa capacidade quando constituído. A ultrapassagem é dada, mas num sentido completamente distinto das ideias dadas na

²⁰ ES, p. 7.

²¹ ES, p. 90.

²² ES, p. 90.

²³ ES, p. 8.

imaginação; é dada como prática, como afecção do espírito, como impressão de reflexão²⁴. A transcendência é um facto empírico, não um conceito do entendimento²⁵.

Ao movimento de auto-constituição do sujeito na mente, quer dizer, à transcendência, Deleuze chama de “*devir sujeito*”²⁶. Devir-sujeito é, precisamente, ser levado a ir além do dado, a afirmar mais do que se conhece, a transcender enquanto se contempla, não enquanto se age²⁷; é o ir da natural passividade a-subjectiva da mente à subjectividade activa. “*À medida que os princípios mergulham o seu efeito na profundidade do espírito, o sujeito, que é esse próprio efeito, torna-se cada vez mais activo, cada vez menos passivo*”²⁸. Mas mesmo no seu grau máximo de actividade, o sujeito nunca é o agente da acção, mas aquele que sofre os efeitos com maior intensidade²⁹; e sendo da natureza dos efeitos produzir impressões, então, “*digamos que o sujeito é, primeiramente, uma marca, uma impressão deixada pelos princípios, que se converte progressivamente numa máquina capaz de utilizar essa impressão*”³⁰. Que impressão é esta que qualifica a mente como sujeito? “*É preciso começar pela impressão pura e partir dos princípios. Os princípios, diz Hume, agem na mente. Qual é essa acção? A resposta é sem ambiguidade: o efeito do princípio é sempre uma impressão de reflexão. A subjectividade será, portanto, impressão de reflexão e nada mais*”³¹. O que é uma impressão de reflexão? Uma impressão de reflexão é a sensação produzida na mente no preciso momento em que duas ideias são *relacionadas*³²: uma paixão. A distinção não se efectua entre as impressões de sensação e as ideias, como manda a tradição epistemológica, mas entre as impressões de sensações e as impressões de reflexão, ou dito de outro modo, a “*diferença não se encontra, pois, entre ideias e impressões, mas entre duas espécies de impressões ou ideias, as impressões ou ideias de termos*

²⁴ ES, pp. 11-12.

²⁵ ES, p. 125.

²⁶ ES, p. 8.

²⁷ ES, pp. 7-8.

²⁸ ES, p. 127.

²⁹ ES, p. 127.

³⁰ ES, p. 127.

³¹ ES, p. 127.

³² Citação de parte do texto de David Hume, em o *Tratado da Natureza Humana*, sobre a distinção processual entre as impressões de sensação e as impressões de reflexão: “*As impressões podem dividir-se em duas categorias: as de sensação e as de reflexão. A primeira categoria surge originariamente na alma, a partir de causas desconhecidas. A segunda é em grande parte derivada das nossas ideias, na seguinte ordem: primeiro uma impressão atinge os nossos sentidos e faz-nos perceber calor ou frio, sede ou fome, prazer ou dor de qualquer espécie. Desta impressão a mente tira uma cópia, a qual permanece depois de desaparecer a impressão: é o que denominamos ideia. Esta ideia de prazer ou de dor, quando regressa à alma, produz novas impressões de desejo e aversão, de esperança e medo, que podem propriamente chamar-se impressões de reflexão, porque derivam dela*” (Tr 1.1.2.1, p. 36).

[impressões e ideias simples] e *as impressões ou ideias de relações* [impressões e ideias complexas]”³³. Esta distinção deriva do trabalho dos princípios sobre o dado. Enquanto as impressões de sensação são dadas à mente pela experiência, as impressões de reflexão são o efeito da acção dos princípios na mente. Os princípios operam entre a mente e o sujeito, entre “certas *impressões de sensação* e *as impressões de reflexão, fazendo com que estas procedem daquelas*”³⁴; e têm uma dupla função: selectiva e constituinte. Seleccionam certas impressões de sensação de uma multiplicidade delas ao mesmo tempo que constituem impressões de reflexão em relação com as impressões de sensação seleccionadas³⁵. Com isto as impressões de reflexão qualificam de diversos modos a mente como sujeito (desejo, esperança, ansiedade, necessidade, etc.); impressões, que pela sua natureza impressiva, *só podem ser sentidas, não representadas*; e, neste sentido, a subjectividade emerge como sensação³⁶. Consequentemente, as ideias de reflexão, derivadas das impressões de reflexão, não são representações; são apresentações, são crenças. É a ideia de um futuro que antecipo, que pressinto, de forma nova e original. Daí Deleuze referir que o que é original é o efeito dos princípios na mente³⁷. E o que é original ou produzido de novo na mente são as ideias de reflexão, hábitos e crenças, que vão além das ideias simples e até das ideias complexas. Há, portanto, uma diferença de natureza entre as duas espécies de impressões: “*as impressões de sensação são apenas a origem da mente; as impressões de reflexão são a qualificação da mente e os efeitos dos princípios nela*”³⁸. Hume retrata bem esta diferença ao mesmo tempo que coloca a produção do novo no plano da contemplação: “[p]orque isto é necessário para produzir uma nova ideia de reflexão; jamais pode o espírito, passando em revista milhares de vezes todas as suas ideias de sensação, extrair delas uma nova ideia original, a não ser que a natureza tenha forjado as suas faculdades de modo tal que ele sinta surgir de tal contemplação uma nova impressão original”³⁹.

Com base nesta citação, e do que já foi dito, torna-se evidente a razão por que Deleuze, em *Diferença e Repetição*, faz da contemplação o processo de constituição do hábito como síntese do tempo. Para Deleuze, Hume faz do pensamento contemplação, no

³³ Gilles Deleuze, “Hume”, en *L’Ille Déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, pp. 227-228 (parênteses recto nosso).

³⁴ ES, p. 128.

³⁵ ES, p. 128.

³⁶ ES, pp. 13-14.

³⁷ ES, pp. 6.

³⁸ ES, p. 15.

³⁹ Tr 1.2.3.10, pp. 68-69 (sublinhado nosso).

qual introduz o elemento diferencial, a novidade como força motriz. Em Hume, a faculdade que permite isto é a imaginação, mãe de todas as faculdades; mas só enquanto funciona como tal, sob o efeito dos princípios, numa passividade activada, na contemplação. O conceito de passividade activada é fundamental para se compreender, em *Diferença e Repetição*, a definição deleuziana de síntese passiva e síntese activa do hábito; assim como de sujeito passivo, sujeito activo e sujeito larvar; e ainda o processo de contemplação ou de contracção do hábito. Mais adiante, na segunda secção, veremos como a passividade activada sob a forma do hábito determina, em larga medida, a experiência arquitectónica. Isto porque está a ficar claro que o hábito opera ao nível da sensação, ou seja, da estética. Aliás, toda a filosofia de Hume é uma estética, uma prática⁴⁰, uma psicologia das afecções da mente, não uma psicologia da mente⁴¹. O sensualismo de Hume mostra que o sujeito é paixão, que o hábito é pressentimento, que o pensamento é sensação, que o Eu é contemplação. E a questão está mesmo na contemplação, em “*saber se o eu, ele mesmo, não é uma contemplação, se não é em si mesmo uma contemplação – e se se pode aprender, formar um comportamento e formar a si próprio a não ser contemplando*”⁴². Se tal for o caso, como defende Deleuze, então, sendo Eu hábitos, é contraindo hábitos na contemplação que me constituo como sujeito e me percepciono como Eu.

Qual a natureza desta contracção? Em *Diferença e Repetição*, Deleuze distingue dois tipos de contracção: (1) contracção de um dos elementos activos de um caso, por exemplo A, seguido da dilatação do outro elemento, B, constituindo ambos dois tempos opostos de uma série do tipo AB, sístole-diástole; (2) contracção ou fusão de sucessivos casos AB numa alma contemplativa⁴³. Os dois não devem ser confundidos. O primeiro tipo é uma contracção activa, onde cada um dos elementos é visto como uma acção independente, opondo-se ao outro. O segundo tipo é uma contracção passiva que se constitui como hábito, o nosso hábito de viver, isto é, a esperança ou crença que o nosso caso continue; crença que resulta da extracção de um sentido da fusão de casos sucessivos

⁴⁰ ES, p. 117.

⁴¹ A mente quando tomada como objecto de uma ciência da natureza, dá origem a uma psicologia da mente, que, na realidade, não é possível levar a cabo porque a mente não existe fora das percepções nem sem percepções; sendo constituída, somente, pelo movimento de passagem das percepções. Mas, como refere Deleuze, se o objecto for a colecção de percepções e os efeitos que as suas combinações têm sobre a mente, e não a mente por si só, então, todo o espectro da experiência humana será englobada “*numa psicologia das afecções da mente*” (ES, p. 1).

⁴² Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, prefácio de José Gil, Relógio D’Água, 2000, p. 146 (doravante será usada a abreviatura DR).

⁴³ DR, pp. 146-147.

numa alma contemplativa, em que cada caso implica, necessariamente, a contracção dos dois elementos independentes e sucessivos que o compõem. Sem a extracção de uma diferença entre dois elementos independentes que se seguem um ao outro, apenas há repetição instantânea ou descontinuada, sendo esta regida sob a condição do primeiro termo ter de desaparecer para o segundo aparecer; o que torna impossível a constituição de casos porque a repetição se desfaz à medida que se faz, não havendo progressão (estado da matéria como *mens momentanea*⁴⁴). E se, com base na experiência, for utilizado o entendimento para ligar os dois termos e, assim, formar casos, o único critério que se encontra para a repetição é, de acordo com Deleuze, a sua sucessão temporal sob a regra da semelhança ou da identidade; regras que orientam a causalidade lógica do entendimento, mas que não inferem uma novidade do dado⁴⁵. Como diz Deleuze em *Empirismo e Subjectividade*, o entendimento, por si só, não consegue extrair conclusões do dado na experiência porque “o raciocínio não é imediatamente dado no entendimento”; é “preciso que o entendimento receba de um outro princípio, que não a experiência, a faculdade de tirar conclusões da própria experiência, de ultrapassar a experiência e de inferir”⁴⁶. Este outro princípio é o hábito, que promove a fusão na imaginação de casos, dados como separados na experiência, e a produção de crenças; matéria a partir do qual o entendimento pode raciocinar sobre a experiência⁴⁷. De notar que as conclusões do entendimento não são crenças, são raciocínios sobre as crenças. A crença é um produto exclusivo do hábito como resultado da fusão de casos na imaginação; ela é, precisamente, transcendência: o movimento de ir para além da experiência, de ultrapassar o dado, de afirmar mais do que se conhece, tendência “que nos faz passar de uma impressão ou de uma ideia dadas à ideia de alguma coisa que não é actualmente dada”⁴⁸: uma *relação*, como designa sinteticamente Deleuze. É a relação que faz a repetição progredir e constituir-se hábito, pelo facto de promover a simples e natural passagem de uma ideia a outra na imaginação: quando A surge, sustentado na minha memória, aguardo naturalmente o aparecimento de B. “A repetição torna-se uma progressão e mesmo uma produção, quando não cessa de ser considerada relativamente aos objectos que ela repete, nos quais ela nada muda, nada descobre e nada produz, para

⁴⁴ DR, p. 141.

⁴⁵ ES, p. 64.

⁴⁶ ES, p. 64.

⁴⁷ ES, pp. 64-65.

⁴⁸ Gilles Deleuze, “Hume”, en *L’Ille Déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 228 (sublinhado nosso).

a considerar, pelo contrário, na mente que a contempla e no qual ela produz uma nova impressão, «uma determinação a levar os nossos pensamentos de um objecto a outro», «a transferir o passado ao porvir», uma espera, uma tendência”⁴⁹. A mesma ideia é sintetizada por Deleuze logo no início do capítulo II, *Repetição para si mesma*, de *Diferença e Repetição*: “A repetição nada muda no objecto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla”⁵⁰. É o paradoxo da repetição: só há repetição porque esta introduz na alma que a contempla uma diferença, uma novidade, uma mudança. Com este paradoxo, Deleuze pretende desarticular o senso comum de definir a repetição como repetição do Mesmo; afirmando, em oposição, que só há repetição quando há diferença ou mudança numa alma contemplativa. Repetição que não é consumada no entendimento, nem o hábito aí constituído, mas na imaginação como contracção.

Como funciona mecanicamente a contracção do hábito na imaginação? Mais do que mecânica, devemos falar de maquinismo, isto para não resvalarmos para o campo da magia. É que há algo de mágico e de misterioso na forma como se contraem hábitos. É estranho como nos habituamos a certas coisas. De repente, sem darmos por isso, habituamo-nos a algo, tornando-se o hábito tão natural como respirar; como testemunha a linguagem quando diz que “o hábito é uma segunda natureza”, que tende a anular a primeira ou a anterior. Daí podermos argumentar que somos hábitos e nada mais. Mas aqui situamos a questão no campo da opinião comum, da generalidade ou do esotérico. Para evitar desvios desta natureza, primeiro vamos perceber como é constituído o hábito em Hume sob a perspectiva deleuziana; para de seguida analisarmos a fundo como Deleuze se diferencia de Hume na forma como concebe a contracção do hábito.

Já vimos que em Hume, como efeito dos princípios de natureza humana na imaginação, o hábito é constituído pela passagem de uma ideia dada a outra que não é actualmente dada. Mas quais são estes princípios e como funcionam? A operação de concatenação de ideias é o efeito dos princípios de associação, onde a causalidade tem um estatuto especial em relação à contiguidade e à semelhança. Esta operação, devido à já referida passividade activada da imaginação, não é realizada *pela* imaginação, mas *na* imaginação⁵¹. Esta, por ser numa primeira instância um caos perceptivo, apresenta, segundo Deleuze, uma actividade natural desregulada e delirante, uma fantasia. “Não há

⁴⁹ ES, p. 65.

⁵⁰ DR, p. 141.

⁵¹ ES, p. 4.

*constância ou uniformidade nas ideias que tenho. Nem há constância e uniformidade na forma como as ideias são ligadas na imaginação: apenas o acaso faz esta ligação*⁵². A constância e a uniformidade na concatenação de ideias é dada pelos princípios de associação, que, ao afectaram a imaginação, substituem o acaso pela lógica; eles fornecem as regras da actividade mental, sob as quais a multiplicidade de ideias desorganizadas torna-se uma rede contínua de ideias, um sistema. “*Os princípios de associação estabelecem entre as ideias relações naturais. Na mente, elas formam uma rede, como uma canalização; já não é o acaso que faz passar de uma ideia a outra, uma ideia introduz naturalmente uma outra segundo um princípio; ela é acompanhada por outra naturalmente*”⁵³. Por “*naturalmente*” ou por “*relações naturais*”, Deleuze quer dizer que cada ideia, pelo seu conteúdo, selecciona um dos princípios ao mesmo tempo que outra ideia é convocada segundo o princípio seleccionado; e assim sucessivamente. Esta suave e natural passagem de uma ideia a outra, sob a lógica dos princípios, é que faz a mente adquirir uma tendência⁵⁴. Esta tendência é a mente devir natureza humana. Neste sentido, a natureza humana não é a constância ou a uniformidade de uma ideia na mente, mas a constância e a uniformidade do *movimento* de passagem de uma ideia particular a outra segundo uma *relação* de associação e de paixão⁵⁵. O que a relação faz é, paradoxalmente, fixar, ou sintetizar, o movimento num ritmo ininterrupto. Dito de outro modo, a relação modela o movimento de passagem; e com isso mantém a imaginação constante e uniforme, ou seja, a funcionar como faculdade, a ser natureza humana.

A tendência é constituição do hábito; habituamo-nos a associar certas ideias particulares de uma determinada forma, tendo como modelo a memória de experiências passadas, o que nos permitir antecipar, crer, num determinado resultado. O hábito é, deste modo, composto de dois momentos: inferir e crer. Mais precisamente, o hábito é o movimento entre os dois, que os constitui ao mesmo tempo que os contrai num único movimento com dois tempos. Daí Deleuze, em *Diferença e Repetição*, definir a imaginação “*como um poder de contradição: placa sensível*”⁵⁶, porque ela retém o primeiro elemento de um caso quando o outro aparece. “*Ela contrai os casos, os abalos, os instantes homogêneos e funde-os numa impressão qualitativa interna de determinando peso. Quando A aparece, aguardamos B com uma força correspondente à impressão*

⁵² ES, p. 4.

⁵³ ES, p. 139.

⁵⁴ ES, p. 7.

⁵⁵ DR, p. 142.

⁵⁶ DR, p. 142.

qualitativa de todos os AB contraídos”⁵⁷. Ora, aqui está uma característica muito especial do hábito: ele é formado progressivamente. Hume explica: “[v]isto que o hábito, que produz a associação, nasce da frequente conjunção de objectos, deve atingir a sua perfeição gradualmente, e deve adquirir nova força em cada caso que cai sobre a nossa observação”⁵⁸. Considerado como princípio da natureza por Hume – o hábito de contrair hábitos –, Deleuze realça que não deixa de ser paradoxal que o hábito esteja em constante formação, já que, supostamente, um princípio deve ser imutável. Não é o caso do hábito. O hábito é o princípio da probabilidade, sendo cada grau determinado do hábito uma probabilidade; mas, precisamente, por ser um princípio, refere Deleuze, o hábito não pode derivar da probabilidade que determina, pois esta é uma conclusão lógica do entendimento⁵⁹. A relação que devém do efeito do princípio do hábito é de outra natureza; é uma causalidade natural que precede e determina a causalidade lógica do entendimento, a probabilidade. É que a causalidade natural não espera resultados com base em probabilidades, como faz o entendimento; ela antecipa resultados com o grau máximo de *intensidade* que até àquele presente o hábito sustenta. É uma impressão qualitativa, uma sensação; não um raciocínio ou probabilidade. É neste sentido que, segundo Deleuze, a causalidade em Hume apresenta duas definições que trabalham em conjunto sob a orientação, respectivamente, do princípio da experiência e do princípio do hábito: conjunção de objectos semelhantes no entendimento e a passagem de um objecto a outro na imaginação⁶⁰. Deleuze sintetiza:

*“O princípio do hábito, enquanto fusão de casos semelhantes na imaginação, e o princípio da experiência, enquanto observação de casos distintos no entendimento, combinam-se, portanto, para produzir ao mesmo tempo a relação e a inferência segundo a relação (crença), em conformidade às quais funciona a causalidade”*⁶¹.

A causalidade tem um estatuto especial, com Deleuze a destacá-la dos restantes princípios, e com razão, porque a relação causal está no centro da actividade mental; a partir da qual se formam os hábitos e as crenças, que são a base e o princípio do conhecimento para Hume. A relação causal é especial, precisamente, “*porque não nos faz apenas passar de um termo dado à ideia de alguma coisa que não é actualmente dada. A*

⁵⁷ DR, p. 142.

⁵⁸ Tr 1.3.12.2, p. 169.

⁵⁹ ES, p. 62.

⁶⁰ ES, p. 65.

⁶¹ Gilles Deleuze, “Hume”, en *L’Ille Déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, pp. 229-230. Cf. Tr 1.4.7.3, pp. 314-315.

causalidade faz-me passar de alguma coisa que me foi dada à ideia de alguma coisa que jamais me foi dada, ou mesmo que não é doável na experiência”⁶². É, por esta razão, que definimos anteriormente a crença como transcendência; porque ultrapassamos o dado ao introduzir algo novo no pensamento que não é dado no presente (contiguidade e semelhança) ou que nunca será nem poderá ser (causalidade). Isto significa que as relações *necessárias* não são dadas na experiência, nem estão nos termos, são acrescentadas por um sujeito contemplativo⁶³, que faz as *relações serem exteriores e heterogêneas aos seus termos*⁶⁴. Esta é a essência do associacionismo de Hume para Deleuze: *a exterioridade das relações estão num sujeito contemplativo que se auto-constitui enquanto se transcende*.

Deleuze não cessa de realçar a importância do conceito de relação no empirismo de Hume. É a forma como Hume afirma a exterioridade das relações que o diferencia, na opinião de Deleuze, dos restantes empiristas. As relações são exteriores porque estão no sujeito, e não nos termos dados. Mais precisamente, o sujeito é a relação. O sujeito como relação é a transcendência. Surge, mais uma vez, uma correspondência de identidade, neste caso, entre o sujeito, a relação e a transcendência. Tudo acontece ao mesmo tempo, num só e único movimento de transcendência, construído enquanto infiro e creio, e no qual me determino como sujeito e Eu⁶⁵. Há, contudo, uma diferença de natureza entre o sujeito e o Eu. O sujeito infere e crê, ele é o efeito da transcendência, qualificação da mente; o Eu é o sujeito mais a multiplicidade de percepções desorganizadas que são a profundidade da mente, o inconsciente perceptivo; tanto coleção como tendência⁶⁶. O Eu é a verdadeira síntese da mente, do sujeito, do tempo: “*sucessão de ideias e impressões relacionadas, das quais temos recordação e consciência íntimas*”⁶⁷, sob o qual um caos perceptivo inconsciente subiste, insiste, persiste. Em suma, o Eu é devir hábito.

2. O hábito como presente vivo

O maquinismo de contracção em Deleuze é diferente. Ele começa com Hume, dando relevo ao papel que a imaginação e o associacionismo têm na constituição da

⁶² *Idem*, p. 229 (sublinhado nosso).

⁶³ ES, p. 8.

⁶⁴ Gilles Deleuze, “Hume”, en *L’Ille Déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 227.

⁶⁵ ES, p. 90.

⁶⁶ ES, p. 15.

⁶⁷ Tr 2.1.2.2, pp. 329-330.

repetição e do hábito, mas depressa o ultrapassa. De Hume, da imaginação, Deleuze retira a sua dupla função de passividade a-subjectiva e de passividade activada; do associacionismo, retira o aspecto temporal do movimento sintético de passagem: devir. Daqui sai a definição deleuziana do hábito como primeira síntese passiva do tempo. A contracção é a operação temporal que constitui o hábito. A contracção é síntese do tempo; ou, mais precisamente, é tempo, presente que passa. Sem uma síntese, o tempo não é mais do que uma sucessão de instantes independentes e desconexos; aliás, nem se pode falar de tempo, nem das suas três dimensões, porque ele está indeterminado. Sem esta ligação entre dois instantes que se sucedem não tínhamos a consciência da passagem do tempo. A primeira síntese do tempo tenta, precisamente, resolver o problema da continuidade do presente enquanto única realidade do tempo. O processo de constituição do tempo, quer dizer, do presente, é a contracção, “*síntese originária*”⁶⁸. Sendo placa sensível, ela constitui o presente vivo; no qual o tempo desenrola-se e onde o passado e o futuro são constituídos como dimensões do presente, e não como formas temporais independentes. Passado e futuro deixam de ser determinados em relação a um “agora”, passando a fazer parte desse “agora” como dimensões constituídas por contracção. Numa só e mesma contracção, o passado é retido e o futuro é antecipado; os instantes passados e os possíveis instantes futuros são sintetizados no presente vivo do tempo. A memória é o dado, o particular; o futuro é a generalidade da expectativa, o campo das possibilidades de facto, as condições gerais para a acção; já que a generalidade é a diferença produzida no pensamento formando “*uma regra viva do futuro*”⁶⁹. Ora, esta acção é uma síntese activa, operada conjuntamente pela memória e o entendimento de um sujeito activo; as condições para a acção são dadas pela síntese passiva, que “*não é feita pelo espirito, mas faz-se no espirito que contempla*”, na imaginação de um sujeito passivo, “*precedendo toda a memória e toda a reflexão*”⁷⁰, tal como acontece em Hume, onde os casos se fundem na imaginação; imaginação a partir da qual as restantes faculdades derivam. É, portanto, na esteira de Hume que a síntese passiva é, em Deleuze, passividade activada, efeito; não é activa nem consciente, apesar de constituinte; e como condição da acção do pensamento consciente, ela precede toda a actividade consciente de um sujeito activo. Mas se a síntese passiva determina as condições do pensamento representativo, então, a síntese activa não deixa de ser menos passiva, mas é-o de uma outra maneira, no sentido em que ela é o

⁶⁸ DR, p. 142.

⁶⁹ DR, p. 142.

⁷⁰ DR, p. 142.

efeito do efeito, um efeito de segunda ordem, uma *vice-dicção*. O termo “sujeito”, em Deleuze, sofre, desta forma, uma transformação radical: já não é o agente da acção nem designa necessariamente o ser humano; mas é um sujeito sujeitado, determinado em dois níveis: o sub-representativo (pré-individual e impessoal) e o representativo (individual e pessoal). Aqui, é necessário retomar a definição de sujeito passivo como devir-sujeito ou presente vivo: movimento de passagem da a-subjectividade à subjectividade activa. O devir-sujeito condiciona a acção, molda a acção, na medida em que é determinado como determinação da acção por algo que o ultrapassa, não como determinante da acção. Esta noção também está presente em *Empirismo e Subjectividade*, quando Deleuze afirma que, em Hume, “a determinação não é determinante, mas determinada”⁷¹; e sendo a determinação a relação de sentido entre ideias, então, “a relação não é o que liga, mas o que é ligado”⁷². Para Deleuze, o sujeito não é a causa ou origem de um efeito; não transforma nem se transforma, é transformado; e ao ser transformado, colocado em devir, torna-se as condições para a acção se desenrolar. Em Deleuze, determinação não significa causa, mas as condições para a existência de uma repetição; ela é, portanto, diferença, ou mais precisamente, *diferenciação*.

Estas condições são de natureza transcendental. As sínteses do tempo são as condições transcendentais da experiência real; não da experiência possível, como define Kant. Deleuze faz uma dedução das condições necessárias *de direito* para que haja repetição, logo, progressão no pensamento. No caso particular da primeira síntese do tempo, quando antecipo B com o surgimento de A, realizo uma dedução transcendental porque a conclusão a que chego vai para além do que é dado a observar na experiência; ou seja, nada na experiência ou na regra empírica que infiro do passado comprova que B sucede fatalmente a A. O processo de síntese é transcendental, não é empírico, porque o princípio da experiência, para falar à Hume, apenas oferece à observação do entendimento casos independentes e distintos. É necessária uma retenção particular que abra um horizonte de possibilidades de facto. Sem a retenção não há antecipação, logo, não há síntese. A síntese relaciona passado e futuro no presente num determinado sujeito. A dedução é realizada pelo devir-sujeito, movimento que contrai na imaginação os casos dados na experiência e separados no entendimento. A contracção vai do passado ao futuro no interior do presente que é; orientando assimetricamente a flecha do tempo⁷³. Porquê

⁷¹ ES, p. 8.

⁷² ES, p. 7.

⁷³ DR, pp. 142-143.

assimetricamente? Não há simetria porque o passado particular contraído é menor que o conjunto de possibilidades de facto a que dá origem. Mas esta contracção de casos na imaginação repete-se num segundo nível: da síntese activa. Há um movimento retroactivo que entra em jogo. Se, primeiro, vamos dos casos distintos no entendimento, dados na experiência, à fusão deles na imaginação; num segundo momento, retornamos ao entendimento, e também à memória; movimento este que se constitui como síntese activa⁷⁴, sendo explicado por Deleuze a partir de Hume, como não podia deixar de ser. A partir da qualificação da imaginação, que produz uma impressão de reflexão, a memória reconstitui em si os casos em separado no espaço-tempo da representação; deixando de ser o passado imediato da retenção, contracção máxima de todo o passado, onde todos os acontecimentos são sintetizados num presente vivo; a sua realidade é esta síntese, que precede a selecção da memória. O futuro, por sua vez, é um acto reflexivo do entendimento, que, com base num cálculo probabilístico, filtra resultados possíveis a partir da selecção da memória; deixando o futuro de ser o futuro imediato da antecipação, contracção máxima de todas as possibilidades de facto originadas pela retenção de todo o passado⁷⁵. Daqui, Deleuze conclui que “*as sínteses activas da memória e do entendimento se sobrepõem à síntese passiva da imaginação e se apoiam nela*”⁷⁶. A primeira é operada pelo consciente; a segunda no inconsciente, cujo resultado é consciente ou consciencializado. A síntese activa é realizado por um sujeito activo; mas que requer um fundo inconsciente e produtivo, a partir do qual a sua acção é regida; requer um sujeito passivo que é determinado como síntese passiva do tempo.

Experiência, imaginação, entendimento. Três níveis da repetição: (1) o em-si, que deixa a repetição impensável, porque se desfaz à medida que se faz (paradoxo do irrepetível); (2) o para-si, a síntese passiva; (3) fundada na anterior, o para-nós, representação reflectida sobre o entendimento e a memória como síntese activa⁷⁷. Os três níveis são decalcados de Hume: (1) a imaginação como fluxo caótico de percepções que se desfaz à medida que passa; (2) a imaginação como sucessão de percepções relacionadas sob a lógica da associação; (3) a imaginação devém outras faculdades (entendimento, memória, razão, sensibilidade). A repetição implica os três níveis; ela é constituída pelo movimento sucessivo e infinito de ida e volta entre a a-subjectividade e a síntese activa.

⁷⁴ DR, p. 143.

⁷⁵ DR, p. 143.

⁷⁶ DR, p. 143.

⁷⁷ DR, p. 143.

Isto porque a selecção operada pela síntese activa, memória e entendimento, é introduzida no inconsciente com o dissolver da síntese, com este a ser, de novo, objecto de uma nova síntese passiva, de um novo presente, e assim continuamente.

Deleuze também encontra este movimento de determinação recíproca em Henri Bergson. O presente vivo é denominado *duração* por Bergson. Contracção numa impressão qualitativa interna que produz relações de sentido entre elementos logicamente separados e distintos; que, depois, são restituídos a um espaço e tempo derivados, onde podem ser reflectidos e quantificados como impressões exteriores⁷⁸. Mas a repetição em Bergson é diferente da repetição em Hume. A repetição em Bergson é constituída somente de elementos, AAAA, repetição fechada; em Hume, a repetição é aberta, repetição de casos, conjunções AB AB AB AB. Por natureza, porém, nem toda a repetição de elementos é fechada e nem toda a repetição de casos é aberta. A diferença está em que a repetição de casos implica necessariamente a primeira, e, como tal, opera em dois níveis: a óbvia contracção de casos e, a também não menos óbvia, contracção de dois elementos em cada caso particular, reunidos numa relação de oposição (tic-tac). A subtilidade da diferença entre ambas as repetições está em perceber como de uma repetição de um só elemento, AAAA, se constituem casos e, conseqüentemente, repetições de casos do tipo AB AB AB AB. Como das batidas do relógio percebemos tic-tac, e não simplesmente tic-tic, tal como o entendimento indica? Isto acontece porque os dois tipos de repetição são complementares e implicam-se mutuamente. A repetição de elementos é fechada quando estes são encerrado em casos particulares; caso contrário, a sequência de batidas não deixa de estar aberta a outras batidas, podendo a repetição prolongar-se infinitamente. Inversamente, a repetição de casos só se acha aberta ao infinito, quando encerra em si uma repetição de elementos reduzida, por oposição, a dois termos⁷⁹. Em suma, “[a]s duas formas de repetição remetem sempre uma para a outra na síntese passiva: a dos casos supõe a dos elementos, mas a dos elementos ultrapassa-se necessariamente na dos casos (de onde a tendência natural da síntese passiva em sentir o tic-tic como um tic-tac)”⁸⁰. São dois níveis da repetição que se determinam reciprocamente.

Sentir é, de facto, o termo essencial. Nós sentimos o tempo passar; não o entendemos a passar; o seu *sentido* (de passagem e significado) vem da sensação. É aqui

⁷⁸ DR, pp. 143-144.

⁷⁹ DR, p. 144.

⁸⁰ DR, p. 145.

que Deleuze ultrapassa Hume e Bergson. Estes não deixam de pensar a repetição e o tempo ao nível das sínteses sensíveis e perceptivas de um sujeito, que sente e pensa impressões qualitativas derivadas de contracções de casos e, através destes, de elementos. Mas, na ordem da passividade constituinte, “*as sínteses perceptivas remetem para sínteses orgânicas, como a sensibilidade dos sentidos para uma sensibilidade primária que somos. Somos água, terra, luz e água contraídos, não só antes de os reconhecer ou representar, mas antes de os sentir*”⁸¹. Mudámos de escala. Passámos de uma escala molar ou macroscópica para uma escala molecular ou microscópica. Escala onde não há faculdades nem sujeito, apenas intensidades, multiplicidade de almas contemplativas contraentes que constituem o corpo que somos ao nível de uma sensibilidade vital primária⁸². Aqui, o corpo é uma infinidade de sínteses orgânicas, uma colecção de presentes vivos; onde a contracção do passado é a hereditariedade celular e o futuro a antecipação de uma *necessidade*. Estas sínteses orgânicas escapam à consciência e estão aquém da sensação, são inconscientes, mas nem por isso deixam de moldar o movimento da consciência. É que as sínteses orgânicas, combinadas com as sínteses perceptivas a que dão origem, “*tornam a desdobrar-se nas sínteses activas de uma memória e de uma inteligência psico-orgânicas (instinto e aprendizagem)*”⁸³. Revela-se, deste modo, que no campo da passividade activada, há vários níveis de sínteses passivas, que se combinam entre si e com as sínteses activas. É uma rede complexa de relações diferenciais onde os diferentes níveis estão num movimento de determinação recíproca que atravessa toda a vida orgânica e inorgânica, definindo as condições da repetição. Resumidamente, Deleuze distingue quatro níveis de sínteses passivas: (1) síntese orgânica da sensibilidade primária, a condição do tempo (hereditariedade e necessidade); (2) síntese sensível e perceptiva (sensação e percepção); (3) síntese activa psico-orgânica (instinto e aprendizagem); (4) síntese activa da consciência, que, no seu próprio modo, não deixa de ser uma síntese passiva, como já vimos (entendimento e memória). São diferentes níveis de contracção implicados numa contracção envolvente, que, por sua vez, é envolvida por outra contracção, e assim sucessivamente.

Cada nível é signo; uma multiplicidade de signos implicados. Os diferentes níveis das sínteses passivas constituem “*um sistema dotado de elementos de dissimetria, provido*

⁸¹ DR, p. 145.

⁸² DR, p. 145.

⁸³ DR, p. 145.

de ordens de grandeza discordantes”⁸⁴, a que Deleuze designa de “*sinal*”; o signo refere-se ao que “*se passa num tal sistema, o que fulgura no intervalo, qual uma comunicação que se estabelece entre os discordantes*”⁸⁵. O signo fulgura entre níveis, é o sintoma da variação de intensidade, expressão do movimento de diferenciação. Ele sinaliza a sua existência através de um processo físico e actual, que é o que torna possível ir da condição à acção⁸⁶: um sintoma, uma sensação. É, neste sentido, que a contracção é sentida como signo, “*que se interpreta ou se desdobra nas sínteses activas*”⁸⁷; que, no entanto, só pode ser interpretado parcialmente, porque cada signo implica e está implicado numa multiplicidade de outros signos que escapam à sensibilidade e à consciência, mas que determinam o seu surgimento. A nossa consciência só interpreta ou expressa claramente certos signos ou relações diferenciais “*em função do nosso corpo e de um limiar de consciência que este determina*”⁸⁸. Ou seja, o signo, ao ser actualizado numa sensação, recobre e obscurece a diferença interior (pura, ideal, intensiva) sob a forma de uma diferença empírica que tende a esbater e a anular a primeira. Esta relação de claro-escuro leva Deleuze a definir o signo como efeito num duplo aspecto: “*um pelo qual, enquanto signo, ele exprime a dissimetria produtora; o outro, pelo qual tende anulá-la*”⁸⁹. Neste sentido, um sistema de signos implica níveis heterogêneos e relações diferenciais inconscientes que, *a priori* e *de direito*, determinam acções e comportamentos conscientes. É pelo inconsciente, no inconsciente, que, primeiramente, se adquirem hábitos, antes de estes serem reconhecidos e interpretados pela consciência. Os hábitos não se constituem por intermédio da reprodução do Mesmo, da imitação ou da reflexão; mas sempre por contracção inconsciente, como signo, quer dizer, como diferença. A essência do hábito está, precisamente, em extrair, em transvasar da repetição algo de novo, uma diferença. Esta diferença já não é só a da generalidade, tal como foi colocada inicialmente, ligada à mente de um sujeito passivo numa macro escala; mas também o movimento diferencial da vida a uma escala molecular. *O hábito é uma contracção vital numa alma contemplativa*. Aqui, o termo “alma” significa intensidade. A alma é a própria contracção da diferença de intensidade da vida. A este nível, não faz sentido falar de Eu ou de sujeito; de imagens ou de representações; da projecção da alma na matéria. A

⁸⁴ DR, p. 69.

⁸⁵ DR, p. 69.

⁸⁶ DR, p. 69.

⁸⁷ DR, p. 145.

⁸⁸ DR, p. 407.

⁸⁹ DR, p. 69.

consistência da alma é dada pela contracção; o seu conteúdo é o movimento intensivo da diferença vital. Neste contexto, o termo “síntese” parece ser demasiado pesado para descrever o processo de contracção. Demasiado estático e histórico. É o conceito de devir que irá, posterior e naturalmente, tomar o lugar da síntese. Mas entretanto, “[é] *essa a síntese passiva que constitui o nosso hábito de viver, isto é, a nossa expectativa de que «isto» continue, que um dos dois elementos ocorra após o outro, assegurando a perpetuação do nosso caso*”⁹⁰. O hábito é, deste modo, ligado à vida; à constituição da própria vida. Vivemos porque contraímos hábitos; somos hábito de contrair hábitos; somos milhares de hábitos espalhados pelo corpo:

*“É preciso atribuir uma alma ao coração, aos músculos, aos nervos, às células, mas uma alma contemplativa cujo papel é contrair o hábito. Não há nisto qualquer hipótese bárbara ou mística: o hábito aí manifesta, pelo contrário, a sua plena generalidade, que não só diz respeito aos hábitos sensórios-motores que temos (psicologicamente), mas, em primeiro lugar, aos hábitos primários que somos, às milhares de sínteses passivas que nos compõem organicamente. É contraindo que somos hábitos, mas é pela contemplação que contraímos. Somos contemplações, somos imaginações, somos generalidades, somos pretensões, somos satisfações.”*⁹¹

O vitalismo de Deleuze é fundamental para as nossas pretensões de ligar o hábito à experiência arquitectónica. Nunca será demais sublinhar o liame íntimo e profundo entre o hábito e a vida; e de como esta ligação desvela a experiência arquitectónica na sua totalidade e fulgor; e de como, também, a contemplação visual de obras arquitectónicas, método tradicional de fruição estética, está, na realidade, subordinada à contemplação contraente imperceptível do hábito. A pergunta a fazer neste momento é: o que é contemplado na contracção?

A resposta é clara: “[n]ão nos contemplamos, mas só existimos contemplando, isto é, contraindo aquilo de que procedemos”⁹². Este contemplar contraente produz um prazer singular, uma beatitude, que, de certo modo, tem algo de narcísico; não no sentido tradicional do conceito, onde existe uma auto-satisfação na contemplação na nossa própria imagem reflectida, que afaga o Eu; mas no sentido de uma contemplação da nossa própria proveniência, da nossa coerência secreta, cuja contracção torna sensível e

⁹⁰ DR, p. 147.

⁹¹ DR, p. 147.

⁹² DR, p. 147.

conserva na sensação, não numa imagem⁹³. É, portanto, um prazer produzido por um existir *de direito* que impele a continuidade da vida na diferença. Deleuze dá um belo exemplo de Samuel Butler⁹⁴, que mostra que só há continuidade no hábito; que não é nada mais que o hábito de continuar. Continuamos porque milhares de hábitos em nós nos fazem continuar, juntos, no hábito:

“Há uma contracção da terra e da humidade que se chama frumento, e esta contracção é uma contemplação e auto-satisfação desta contemplação. Pela sua simples existência, o lírio canta a glória dos céus, das deusas e dos deuses, isto é, dos elementos que ele contempla, contraindo. Que organismo não é feito de elementos e de casos de repetição, de água, de azoto, de carbono, de cloretos, de sulfatos contemplados e contraídos, entrelaçando, assim, todos os hábitos pelos quais ele se compõe? [...] [T]udo é contemplação!”⁹⁵.

Detemo-nos neste ponto, da vida e do hábito, porque é essencial saber o que está em jogo ao transpor esta visão da vida e do hábito para a experiência arquitectónica; e é, de facto, de vida que se trata. Só há vida, de infinitas formas. Tentámos fugir da superstição e do esotérico, e cá estamos nós, no mistério da vida, nos segredos do hábito, mergulhados no espiritual com Samuel Butler. Mas, na realidade, estamos no campo de uma sensibilidade artística, onde a vida é sentida no seu movimento de génese, uma estética vital. Tudo o resto em Deleuze decorre daqui. É por esta perspectiva sobre a vida que Gilles Deleuze é tão apreciado. E apesar deste seu lado espiritual, tem uma densidade e um rigor conceptual assinalável; combinação que me lança sempre no realismo mágico de Gabriel Garcia Márquez: a precisão da palavra, a magia da palavra.

⁹³ As questões do prazer e do inconsciente fazem imediatamente remeter-nos à psicanálise e, especificamente, a Sigmund Freud. Deleuze não se esquivava a utilizar a psicanálise para fundamentar um grande número de argumentos e de conceitos em *Diferença e Repetição*. É seguro afirmar que *Diferença e Repetição*, assim como *lógica do Sentido*, estão impregnados de psicanálise. Já *Anti-Édipo* e *Mil Planaltos*, mais o primeiro, são o resultado da libertação de Deleuze da influência da psicanálise, tendo a obra como linha de orientação a ultrapassagem do conceito psicanalítico do complexo de Édipo, inaugurando uma segunda fase no pensamento deleuziano. Sob a influência da psicanálise, Deleuze recorre a Sigmund Freud para fundamentar as três sínteses do inconsciente, que têm correspondência com as três sínteses do tempo. Mas, embora o inconsciente seja de vital importância para a nossa tese, a vertente psicanalítica das análises de Deleuze sobre o tema não será considerada, porque levar-nos-ia por outros caminhos que nos afastariam da problemática do hábito. Neste sentido, o inconsciente será analisado somente sob o aspecto filosófico do trabalho de Gilles Deleuze, particularmente ligado ao estudo do hábito. Das análises psicanalíticas de Deleuze, sobre a repetição e o princípio do prazer, cf. DR, pp. 62-68; sobre as três sínteses do inconsciente, cf. DR, pp. 77-206; sobre a linguagem e o sentido, cf. *Logique du Sens*, séries 26-34; sobre a crítica ao complexo de Édipo e a ruptura com a psicanálise, *Anti-Édipo* e *Mil Planaltos*, ambos escritos com Félix Guattari. De Sigmund Freud, cf. de 1920, “Beyond the Pleasure Principle”, in *Freud – Complete Works*, tradutor Ivan Smith, 2010, pp. 3713-3762.

⁹⁴ DR, p. 148.

⁹⁵ DR, p. 148.

Se somos uma multiplicidade de contemplanções contraentes, como agir? Age-se contraindo, não repetindo. A acção é o resultado da contracção de elementos de repetição, que é realizada num pequeno Eu que contempla, ao nível da síntese activa psico-orgânica. Estas constituem acções primárias que funcionam como elementos de repetição de casos, que, por sua vez, formam acções mais complexas contraídas na imaginação por “*uma alma contemplativa subjacente ao sujeito da acção composta*”⁹⁶. Outro Eu, outra escala; a escala molar da síntese activa da consciência. “*Sob o eu que age há pequenos eus que contemplam e tornam possíveis a acção e o sujeito activo. Não dizemos «eu» a não ser por estas mil testemunhas que contemplam em nós; é sempre um terceiro que diz eu*”⁹⁷. A questão inicialmente colocada, “[q]ue somos nós? Nós somos hábitos, o hábito de dizer Eu”⁹⁸, desdobra-se em todo o seu esplendor.

A colecção de Eus passivos é o fundo a partir do qual as acções do Eu como sujeito se formam; um sujeito que já não é agente da acção, mas um actor, um duplo. O Eu sintético da consciência e da representação tem como função sintetizar, ou se se quiser, actualizar a acção que se forma no inconsciente consoante a combinação de sínteses passivas e activas; completa o processo de constituição da realidade. Neste processo, ao nível das sínteses activas, a imaginação desempenha um papel fundamental. Por um lado, é ela que extrai da repetição a diferença numa alma contemplativa; por outro lado, “*a repetição, na sua essência, é imaginária, pois só a imaginação forma aqui o «momento» da vis repetitiva do ponto de vista da constituição, fazendo com que exista aquilo que ela contrai como elementos ou casos de repetição*”⁹⁹. A repetição não é aqui uma sequência de elementos e de casos fundados numa memória representativa; em vez disso, *toda* a repetição é contraída num só instante, repetida de uma só vez para todas as vezes na diferença. Entre a repetição em si constantemente abortada e a repetição desdobrada para nós na representação, move-se a diferença, o para-si da repetição, a repetição imaginária. Neste sentido, Deleuze diz o seguinte: “[a] diferença habita a repetição. Por um lado, como se fosse em comprimento, a diferença faz-nos passar de uma ordem para outra da repetição: da repetição instantânea, que se desfaz em si, à repetição activamente representada por intermédio da síntese passiva. Por outro lado, em profundidade, a

⁹⁶ DR, p. 149.

⁹⁷ DR, p. 149.

⁹⁸ Gilles Deleuze, “Préface Pour L’Édition Américaine de *Empirism et Subjectivité*”, en *Deux Régimes de Fous: Textes et Entretiens 1975-1995*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 342.

⁹⁹ DR, p. 149.

diferença faz-nos passar de uma ordem de repetição para outra e de uma generalidade para outra nas próprias sínteses passivas”¹⁰⁰. A diferença está, portanto, entre duas repetições. O primeiro caso corresponde à contracção em relação com a generalidade. Recuperemos a essência do movimento de contracção: quando A surge, espero o aparecimento imediato de B. A espera ou a expectativa é a diferença extraída da repetição numa alma contemplativa. A diferença vista como generalidade tem uma face voltada para o passado particular, e a outra voltada para o futuro das probabilidades, com base no qual a acção e a representação são realizadas na síntese activa da consciência. É a passagem da multiplicidade caótica de instantes à acção e à representação. Esta diferenciação (“*différenciation*”) não deixa de ser determinada por sínteses passivas que operam em profundidade sob três aspectos: (1) são a condição do surgimento da diferença como generalidade ao produzirem interiormente diferenças e repetições mais complicadas, ou seja, a generalidade da diferença e da repetição actualizam e recobrem diferenças e repetições mais profundas; (2) como condição, estas diferenças e repetições internas estão num processo constante de determinação recíproca que se ramifica no interior das sínteses passivas, contracções implicam contracções, estando as sínteses em constante modulação ou *diferenciação* (“*différentiation*”); (3) a síntese activa da consciência – a identidade e a representação – é desfeita ou dissolvida numa multiplicidade de Eus passivos, dando origem a novas sínteses do tempo; só assim o tempo passa. Torna-se evidente que também a repetição está entre duas diferenças, já que a repetição é o efeito de dois processos de diferenciação e, inversamente, a diferença é feita pela repetição, repetição da diferença, “*a repetição como diferenciador da diferença*”¹⁰¹.

A primeira síntese do tempo é, portanto, contracção que permite a acção, sendo desfeita, por uma outra síntese passiva do tempo que não a do presente vivo, no momento em que é realizada a acção por um sujeito activo, dando imediatamente lugar a uma nova contracção, a um novo presente. Neste sentido, esta síntese é intratemporal, já que é da natureza do presente passar. Isto não significa que o presente passe ao sair de si, para o passado ou o futuro, definidos como dimensões do tempo e exteriores ao presente, porque a única realidade do tempo é o presente. “*A síntese do tempo constitui o presente no tempo. Não que o presente seja uma dimensão do tempo. Só o presente existe*”¹⁰².

¹⁰⁰ DR, pp. 149-150.

¹⁰¹ DR, p. 150.

¹⁰² DR, p. 151.

Também não pode passar para o passado ou o futuro como dimensões interiores do presente, senão a flecha do tempo deixaria de existir. Por um lado, não é possível regressar a um passado já sintetizado porque ele está em constante modificação; se o fosse, o sentido da flecha do tempo seria invertido. Por outro lado, o futuro seria contaminado com acontecimentos particulares ainda antes de se ter constituído como antecipação na contracção; a flecha do tempo nem se chegaria a formar. O processo da constituição do tempo assenta sobre uma modulação constante das condições do seu surgimento, que torna o processo irreversível e assimétrico. Deleuze apresenta a hipótese de um presente eterno¹⁰³. Presente que seria contemplado na sua infinitude; mas a natureza física da contracção impossibilita esta hipótese. A contracção constitui sempre um presente com uma certa duração, um presente finito, limitado, singular; mas também variado, isto é, os presentes podem ser coextensivo entre si, tudo depende da duração, estas são múltiplas e sobrepostas. “*Um organismo dispõe de uma duração de presente, de diversas durações de presente, segundo o alcance natural de contracção de suas almas contemplativas. Quer dizer que a fadiga pertence realmente à contemplação*”¹⁰⁴. A fadiga marca o limite do presente, o seu fim, o seu desfazer, quando a alma já não consegue contrair o que contempla. A fadiga não é de natureza psicológica, fenomenológica ou empírica; é orgânica, é o desfazer da síntese, da retenção do passado e o mover para o futuro com o objectivo de ultrapassar a fadiga, para resolver uma necessidade. A necessidade é um conceito fundamental para compreender a continuidade do presente; mas também para o conceito de puro devir e para a natureza da arquitectura e da sua recepção. A necessidade tem, na síntese passiva do hábito, um duplo aspecto: a necessidade é entendida como falta sob a perspectiva da acção e das sínteses activas; e é, nas sínteses passivas, sentida como “*extrema «saciedade»*”¹⁰⁵: a contracção foi ao seu limite máximo, e ultrapassou-o. O que falta de um lado está em demasia no outro; um sistema em perpétuo desequilíbrio. “*Precisamente, a necessidade marca os limites do presente variável*”¹⁰⁶. O presente dura o tempo de uma contemplação que se constitui entre a emergência de duas necessidades. “*A repetição da necessidade, e de tudo o que disso depende, exprime o tempo próprio da síntese do tempo, o carácter intratemporal desta síntese*”¹⁰⁷. A continuidade do tempo depende da concatenação de presentes, sendo que entre dois presentes, está a necessidade

¹⁰³ DR, p. 151.

¹⁰⁴ DR, p. 152.

¹⁰⁵ DR, p. 152.

¹⁰⁶ DR, p. 152.

¹⁰⁷ DR, p. 152.

que expressa uma espera; assim como entre duas necessidades está um presente. Para que um presente se ligue a si e a outro presente é sempre preciso uma espera. Esta espera não é subjectiva nem orgânica, mas aparece na forma orgânica enquanto necessidade. *A espera constitui-se como dimensão do possível*; faz com que a vida orgânica seja uma alma contemplativa, intensiva, espiritual. A necessidade é o substrato da espera e a necessidade segrega em si essa alma contemplativa, um Eu passivo, “*sujeito larvar*”¹⁰⁸. A espera é a essência do hábito: eu espero que o meu caso continue, esperança fundada num passado virtual constituído no presente, pelo presente, no qual eu sinto-me e entendo-me habitualmente a ser. “*A regra é que não se pode ir mais depressa que o seu próprio presente ou, antes, que os seus presentes*”¹⁰⁹.

A vida é excesso, tanto como falta e fadiga. Ambas são sintomas da necessidade psicológica e orgânica, signos. Neste sentido, o presente é um signo, assim como são o passado e futuro como dimensões do presente. Mas enquanto o presente como síntese passiva é um signo natural, já que remete o que significa ao presente, logo, o presente remete-se a si mesmo; pelo contrário, o passado e o futuro, produto de sínteses activas (passagem da imaginação espontânea às faculdades da memória e do entendimento), são signos artificiais porque remetem o seu significado para dimensões distintas do presente¹¹⁰. No presente, “[s]ão os signos que «dão problema»”¹¹¹; como signo do presente, ele instaura um campo problemático ou simbólico, “*em que se expressam as condições do problema no seu movimento de imanência*”¹¹². A necessidade, sendo signo, coloca questões. O que se questiona? Pergunta-se pela diferença na repetição; diferença essa que é extraída da repetição pela alma contemplativa. “*Contemplar é questionar. [...] As contemplações são questões e as contracções são que nela se fazem e que vêm preenche-la são afirmações finitas que se engendram como os presentes se engendram a partir do perpétuo presente na síntese passiva do tempo*”¹¹³. Sobre o fundo de sínteses passivas, as sínteses activas constroem campos problemáticos onde desenvolvem a sua acção, e onde os comportamentos são formados a partir das combinações de ambos os tipos de signos. As necessidades e os problemas são sempre renovados o que torna impossíveis respostas pré-estabelecidas bem como a construção de categorias que

¹⁰⁸ DR, p. 154.

¹⁰⁹ DR, p. 152.

¹¹⁰ DR, p. 152-153.

¹¹¹ DR, p. 276.

¹¹² DR, p. 276.

¹¹³ DR, p. 153.

determinem respostas padrão para problemas recorrentes. Por esta razão, cada problema deve ser pensado no campo problemático que ele instaura enquanto resultado das sínteses passivas. É um campo simbólico, domínio rico em signos, onde estes fulguram como hábitos, uma vez que “[o]s signos, tais como os definimos como *habitus* ou *contrações* que se remetem umas às outras, pertencem sempre ao presente”¹¹⁴. O hábito, como primeira síntese do tempo, constitui-se, assim, como “*um primeiro complexo questão-problema tal como ele aparece no presente vivo (urgência da vida). Este presente vivo, e com ele, toda a vida orgânica e psíquica repousam sobre o hábito*”¹¹⁵. Todos os fenómenos orgânicos e psíquicos dependem do hábito, nos mil hábitos que nos compõem de base no âmbito das sínteses passivas. As sínteses passivas do tempo constituem o mundo dos Eus passivos ou sujeitos larvares. É o sistema do Eu dissolvido. “*Há eu desde que se estabeleça em alguma parte uma contemplação furtiva, desde que funcione em alguma parte uma máquina de contrair, capaz, durante um momento, de transvasar uma diferença à repetição. O eu não tem modificações; ele próprio é modificação, sendo que este termo designa, precisamente, a diferença transvasada*”¹¹⁶. O mundo do Eu desdobra-se em toda a sua extensão e profundidade: o Eu representativo e consciente é sintetizado, ao modo da química, onde ligar é também produzir, sendo o produto efêmero da síntese activa realizada sobre um fundo constituído por uma multiplicidade de Eus passivos; estes, por sua vez, são o resultado de sínteses passivas que dissolvem o Eu ou o diferenciam numa multiplicidade de Eus passivos, que não se definem “*simplesmente pela receptividade, isto é, pela capacidade de ter sensações, mas pela contemplação contraente que constitui o próprio organismo antes de lhe[s] constituir sensações*”¹¹⁷. Já está a vista que sob a vida psíquica e orgânica move-se uma vida inorgânica, força secreta da vida.

Depois desta análise extensa e detalhada sobre o hábito, pergunta-se: qual a relevância do detalhe exposto para a compreensão da ligação entre o hábito e a experiência arquitectónica? Como pode o hábito tornar-se fruição estética de obras arquitectónicas? Não estivemos a perder tempo e espaço? Ora, para compreender qualquer coisa adequadamente é preciso ir ao pormenor do parafuso, de forma a não

¹¹⁴ DR, p. 152.

¹¹⁵ DR, pp. 153-154.

¹¹⁶ DR, p. 154.

¹¹⁷ DR, p. 154.

permanecer na generalidade e, de certa forma, na ignorância. E no pormenor encontramos a ideia que lhe deu origem assim como todo o processo da sua consubstanciação. No caso do hábito, o presente estudo teria obrigatoriamente de começar com David Hume, dado que faz do hábito um dos conceitos chaves da sua investigação sobre a natureza humana. Ainda mais quando Deleuze dedicou um livro à filosofia de Hume, no qual, como teria naturalmente de fazer, coloca o hábito no centro da constituição da subjectividade e do empirismo como prática. A análise inicial, centrada em *Empirismo e Subjectividade*, permitiu perceber melhor questões que estão implícitas ou que são pressupostas por Deleuze em *Diferença e Repetição*, quando este expõe a primeira síntese do tempo; nomeadamente: o conceito de passividade activada; o papel da imaginação, da memória e do entendimento na constituição do hábito e da subjectividade; a lógica do movimento associativo; a exterioridade das relações. São conceitos importantes que Deleuze utiliza sem, muitas das vezes, os referenciar ou passando por eles rapidamente. É com Hume que Deleuze começa a sua exposição da síntese passiva do hábito, centrando a sua análise na constituição da vida psicológica do sujeito, constituída a partir da repetição que se torna hábito. Deleuze ultrapassa Hume ao propor a existência de uma vida psico-orgânica e orgânica molecular, composta de sujeitos larvares e almas contemplativas, fundo inconsciente e sub-representativo que rege a síntese activa da consciência. De extrema importância é a subdivisão das sínteses passivas, porque permite que o inconsciente funcione em vários níveis de profundidade ao mesmo tempo que se relaciona com a superfície consciente. O nível psico-orgânico, constituído por uma multiplicidade de Eus passivos, é a charneira entre um inconsciente profundo e indeterminado e uma consciência determinada. É o lugar da aprendizagem, da sensação, do pressentimento, da intuição, das forças sensíveis ou empíricas antes de se dissolverem no indeterminado ou de serem capturados na representação. Esta concepção do hábito só é possível de ser totalmente compreendida à luz do conceito de imanência. Sem isso, torna-se impossível perceber como pode o organismo ser composto por uma multiplicidade de almas contemplativas e de Eus passivos. A imanência está em cada ínfimo de matéria, em cada célula; ela é expressão de uma energia vital produtora de mais vida, de mais imanência. O tempo é o que permite a produção infinita de vida através de um movimento diferenciador, onde cada dobra na alma e cada prega da matéria é diferença em diferenciação. O tempo produz a imanência enquanto se constitui como imanência, quer dizer, como tempo. Neste sentido, o conceito de imanência é o que permite Deleuze afirmar a univocidade do ser.

Em que é que isto se relaciona com a experiência arquitectónica? O liame íntimo e profundo entre o hábito e a arquitectura é a vida. Veremos, na segunda secção da dissertação, como desde o seu começo a arquitectura se liga com a vida sob a forma do hábito no quotidiano. O hábito, porém, é tradicionalmente visto como repetição do Mesmo, e na arquitectura é ignorado em favor de outras vivências. A concepção deleuziana do hábito permite ultrapassar esta perspectiva redutora ao instaurar um novo campo de experimentação onde o hábito se constitui como uma estética da vida: estético-ontológico. No âmbito do hábito, um novo conjunto de conceitos e noções surgem enquanto outros são modificados adquirindo novos significados, aos quais a arquitectura deve recorrer para avançar e verdadeiramente conhecer-se a si própria, no infinito da sua extensão e profundidade, sendo que muitos deles já se encontram nela, mas cuja definição e utilização está restringida às categorias da representação. Dos conceitos já analisados, destacam-se os seguintes pela importância que irão ter na relação da concepção deleuziana do hábito com a arquitectura: (1) ser ignorado é uma das propriedades mais importantes do hábito, já que é fundamentalmente no *inconsciente* que ele trabalha e inconscientemente, como mostra Deleuze, que ele nos molda quotidianamente, a todo o instante; (2) a *necessidade* como expressão física de uma necessidade primária de afirmação de vida confere ao conceito de necessidade presente na arquitectura uma profundidade nunca antes pensada em toda a sua história; (3) ligada à necessidade está a *contemplação*, conceito que será fundamental, tal como o inconsciente, para a distinção entre a recepção arquitectónica e a tradicional fruição estética assente na contemplação visual; (4) o hábito como *diferenciação*, não como repetição do Mesmo, está implicado numa contracção mais profunda de natureza ontológica (que será explicada no capítulo que se segue), colocando o hábito, e como veremos, também a arquitectura, no campo da ontologia; (5) por sua vez, o hábito como *sensação* coloca-o no campo da estética.

Estes conceitos podem ainda ser mais aprofundados quando o estudo do hábito é enquadrado na filosofia do tempo de Deleuze, em articulação com as outras duas sínteses do tempo: da memória e do eterno retorno. Neste sentido, e embora possa parecer uma excursão que se desvia da presente linha de investigação, segue-se uma breve análise sobre as duas sínteses do tempo e o conceito de puro devir com o objectivo de dar mais consistência e profundidade ao conceito de hábito, que de outro modo não teriam. Mais uma vez, o detalhe é importante; é essencial perceber como o hábito funciona em profundidade. É o detalhe filosófico e o pormenor construtivo da argumentação.

3. Da memória, do eterno retorno e do puro devir

O sentido completo da primeira síntese do tempo só é determinado em conjunção com as restantes duas sínteses do tempo: a do passado ou da memória e a do futuro ou do eterno retorno. Uma leitura conjunta das três sínteses é fundamental para compreender o papel do hábito na dedução transcendental das condições que permitem a acção do pensamento. Mas como o interesse do nosso estudo é o hábito e a sua relação com a recepção arquitectónica, no âmbito da filosofia de Deleuze, não a sua filosofia do tempo, a segunda e a terceira sínteses serão sucintamente apresentadas; com o objectivo, por um lado, de contextualizar de forma minimalista, mas essencial, o hábito na filosofia do tempo de Deleuze; e de, por outro lado, articular dois temas importantes para uma análise profunda do hábito e da sua relação com a arquitectura, nomeadamente, as duas leituras do tempo presentes em *Lógica do Sentido*, Cronos e Aion, e o conceito de puro devir, que está ligado ao vitalismo de Deleuze, essencial na recepção arquitectónica.

Por que é necessária uma segunda síntese do tempo? Qual a relação entre ambas? No presente vivo, passado e futuro são constituídos como virtuais no presente; não existem, o que significa, juntamente com a fadiga, que o presente sozinho não se sustenta e tende a dissolver-se. É o paradoxo do presente: ele constitui o tempo no qual tem de passar enquanto presente¹¹⁸. Por um lado, o instante presente não passa por si próprio; por outro lado, move-se constantemente, salta, imbricam-se uns nos outros. É preciso um segundo tempo já constituído onde se concatena um presente a outro; um fundamento para a fundação do tempo no presente vivo. O presente é a fundação do tempo, é o solo sobre o qual se move o tempo, o que funda a passagem do tempo não é o solo, mas o que faz o solo deslocar-se dando-lhe uma sucessão é o passado. O hábito é a fundação do tempo enquanto a memória é o fundamento do tempo. Mas que memória? Temos de distinguir três memórias ou passados: o passado imediato da retenção do hábito que pertence naturalmente ao presente actual (síntese passiva do hábito); o passado representado de um sujeito (síntese activa da memória); o passado imemorial ou puro (síntese passiva da memória que funda a anterior). O passado imediato de retenção do hábito não faz passar o presente porque pertence a ele, é parte integrante da contracção de instantes que constitui o presente e o faz ter uma duração, espessura. A memória

¹¹⁸ DR, p. 155.

empírica de um sujeito também não faz passar o presente, apenas faz o encaixe entre presentes, porque esta decorre de uma síntese activa que repousa sobre o hábito. A síntese activa da memória actua num duplo sentido: “*reprodução do antigo presente e reflexão do actual*”¹¹⁹. Há uma reprodução de um presente passado num presente actual, que este só consegue representar ao mesmo tempo que se reflecte ou se representa em si e para si. O passado imemorial, que nunca foi presente e, como tal, sempre constituído como passado, é o passado em geral a partir do qual os antigos presentes são visados pelo actual. O passado em geral não é um antigo presente, mas o elemento puro e pressuposto pela representação, que permite a reprodução de antigos presentes e a reflexão do actual. Neste sentido, este passado não é derivado do hábito ou da memória empírica, mas constituído no tempo através de uma síntese passiva transcendental¹²⁰. É um passado puro, *a priori*, que determina o ser do passado como condição necessária para a passagem do presente. Deleuze assenta a sua definição de um passado puro em Henri Bergson, na obra *Matéria e Memória*, apresentando quatro paradoxos¹²¹, sinteticamente: (1) a contemporaneidade do passado com o presente que ele *foi*, ou seja, o presente passa porque tem em si um passado que foi “*constituído «ao mesmo tempo» que foi presente*”¹²²; (2) a coexistência de *todo* o passado com o presente actual do qual ele é passado; (3) a pré-existência, *de direito*, do passado puro em relação ao presente que passa e que constitui o seu fundamento por ser irrepresentável; (4) a metáfora bergsoniana do cone, segundo a qual o passado coexiste consigo mesmo em graus diversos de contracção e de descon contracção numa infinidade de níveis, sendo o presente o grau mais contraído do passado. O passado puro possibilita a sucessão de presentes de uma vida que funciona a vários níveis, em diferentes escalas, em várias dimensões, tudo coexistindo ao mesmo tempo, o empírico e o transcendental. O que é dito para uma vida é dito para todas, e todas coexistindo num gigantesco cone, onde o presente vivo é o vértice móvel de contracção máxima que, chegado ao limite, determina o momento de passagem entre presentes. “*Chamamos de carácter empírico as relações de sucessão e de simultaneidade entre presentes que nos compõem, as suas associações segundo a causalidade, a contiguidade, a semelhança e mesmo a oposição. Mas chamamos de carácter numénico as relações de coexistência virtual entre níveis de um passado puro, cada presente só fazendo actualizar ou*

¹¹⁹ DR, p. 157.

¹²⁰ DR, p. 157.

¹²¹ Sobre os paradoxos do passado puro, cf. DR, pp. 158-160.

¹²² DR, p. 158.

representar um desses níveis. Em suma, o que vivemos empiricamente como uma sucessão de presentes diferentes, do ponto de vista da síntese activa, é também a coexistência sempre crescente dos níveis do passado na síntese”¹²³. O presente vivo tem estatuto fenoménico ou actual enquanto o passado puro tem estatuto numénico ou virtual; ou seja, o presente existe determinado pelo passado puro que não existe, mas que insiste, subsiste, e que nem por isso deixa de ser real, pelo contrário, o virtual é a metade dissimétrica da realidade, complementar ao actual. O actual e o virtual constituem em Deleuze a diferença ontológica; que transparece na diferença entre sínteses activas (operam em extensão) e sínteses passivas (operam em profundidade), entre repetições nuas ou materiais e repetições vestidas ou espirituais; entre diferenças gerais e diferenças intensivas. Em suma, a síntese activa da memória repete os antigos presentes num presente actual subordinado à representação e à identidade; por seu lado, a síntese passiva da memória repete todo o passado como coexistência e simultaneidade de todos os níveis que o compõe enquanto virtual e fundo a partir do qual podemos seleccionar antigos presentes num presente actual. A questão está em como conhecer este arquivo real da vida e do mundo que forma o inconsciente e que se constitui como o *em-si* do passado, o imemorial que só pode ser lembrado, o esquecimento que só pode ser *re-criado* no presente. Deleuze afirma que é através do Eros porque toda a reminiscência é erótica, sensual, da ordem da sensação; o que abre o caminho da memória involuntária e de um pensamento sensualista. “*Se há um em-si do passado, a reminiscência é o seu númeno ou o pensamento que o investe*”¹²⁴. Mas de onde vem este poder do Eros. Como se dá o acesso ao númeno do passado, ao ser do fundamento? Tal é o propósito da complexa terceira síntese do tempo: do futuro ou do eterno retorno.

Deleuze, com a terceira síntese do tempo, subverte a pergunta pelo acesso ao fundamento ao colocar em causa a própria noção de fundamento com a sua particular interpretação do eterno retorno de Friedrich Nietzsche¹²⁵. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze prepara a sua explicação do eterno retorno como terceira síntese do tempo mostrando a insuficiência do fundamento ao analisar, primeiro, a relação entre o tempo e

¹²³ DR, p. 161.

¹²⁴ DR, p. 163.

¹²⁵ Na presente dissertação, o eterno retorno refere-se exclusivamente à interpretação deleuziana do conceito, ficando de fora qualquer tipo de comparação entre as filosofias de Nietzsche e de Deleuze, bem como um aprofundamento exaustivo das ramificações do conceito de eterno retorno na filosofia de Deleuze.

o cogito cartesiano e kantiano; passando depois por Platão e pelo papel do esquecimento e da reminiscência na introdução do tempo na alma e na determinação do passado puro da Ideia como fundamento; até chegar à interpretação de Friedrich Hölderlin da tragédia grega (acção trágica de Édipo e de Hamlet), especificamente do tempo trágico que fende o pensamento, produzindo uma cesura no Eu, um antes e um depois, ponto de nascimento da fissura do *Eu* e da paixão do eu¹²⁶. Daqui, Deleuze conclui que a “*insuficiência do fundamento é ser relativo ao que funda, assumir as características daquilo que funda e provar-se através delas*”¹²⁷. É, neste sentido, que a síntese do hábito e a síntese da memória estão numa relação circular de determinação, uma remetendo para a outra. O círculo é a imagem de um pensamento dogmático e representativo que, segundo Deleuze, introduz mais o movimento no pensamento que o tempo. A terceira síntese do tempo rompe com a ilusão do fundamento e abre o pensamento ao novo, à diferença, constituindo-se como a verdadeira condição para a acção. O tempo circular é desenrolado numa linha recta, o mais terrível labirinto, perdendo as coordenadas e todo o seu conteúdo empírico, tornando-se desregulado, louco. Em suma, o tempo descobre-se como *forma pura e vazia*, que se desenrola nele próprio em vez de algo se desenrolar nele, provocando uma cesura, um antes e um depois, em função da qual a ordem pura e formal do tempo é constituída pela distribuição desigual do passado e do futuro. Passado e futuro deixam de ser “*determinações empíricas e dinâmicas do tempo: são características formais e fixas que decorrem da ordem a priori como uma síntese estática do tempo*”¹²⁸. O tempo deixa de ser determinado pelo movimento, tornando-se a forma estática do próprio movimento, a inalterável forma da mudança, dividido desigualmente em passado e futuro.

O tempo surge, assim, sem conteúdo nem fundamento. Para expressar esta ideia Deleuze utiliza de Hamlet a expressão “*o tempo está fora dos gonzos*”¹²⁹. É esta imagem simbólica que constitui o *conjunto* do tempo na medida em que reúne e faz coexistir na cesura todo o tempo, passado e futuro, antes e depois, ao mesmo tempo que torna possível uma distribuição ou ordenação desigual do passado e do futuro, que constitui a *série* do tempo¹³⁰. A imagem simbólica é o que constitui a condição para acção, que deve ser igualada no presente da metamorfose; mas em Deleuze, igualada não significa representada, reproduzida, copiada; nem significa que é da ordem do psicológico ou que

¹²⁶ Sobre estes temas, cf. DR, pp. 164-170.

¹²⁷ DR, p. 168.

¹²⁸ DR, pp. 168-169.

¹²⁹ DR, p. 168 (tradução alterada por nós).

¹³⁰ DR, p. 169.

seja produto da consciência. Aliás, um dos pontos fulcrais de distinção entre Deleuze e Hume é, precisamente, o facto de, em Deleuze, os processos de síntese passiva não serem realizados por seres humanos nem ocorrerem em faculdades mentais. A imagem da acção, condição *a priori* da acção, surge do inconsciente, das forças que forçam a agir; é mais uma imagem-sensação, imagem-signo, sintoma, sentimos que temos de agir. A imagem da acção constitui o primeiro tempo da acção como passado *de direito*. O segundo tempo é a própria cesura, o movimento de passagem ao acto, momento da *de-cisão*, “*é, pois, o presente da metamorfose, devir-igual à acção, o desdobramento do eu, a projecção do eu ideal na imagem da acção*”¹³¹; que abre o futuro como produção do absolutamente novo, excluindo o Eu como figura sintética. O absolutamente novo implica necessariamente, por um lado, a dissolução do Eu como figura identitária e representativa; e, por outro lado, o retorno do Eu já diferente, não como o Mesmo, porque tal não é possível já que a passagem do tempo altera tudo no seu todo. Como vimos anteriormente, o Eu, através de uma síntese passiva, agora determinada como sendo a do futuro, é diferenciado numa multiplicidade de Eus passivos que constituem um nível sub-representativo e psico-orgânico do corpo. Estes Eus passivos ou sujeitos larvares tornam-se passado de um futuro que não determinam, mas que são consequência, novidade. O passado puro é repetição na medida em que é alterado segundo novas relações, não pela repetição dos mesmos acontecimentos, ou seja, repetimos o passado ao alterá-lo. O presente é repetição enquanto transformação ou metamorfose de séries anteriores. Ambos são a condição para o futuro assim como o futuro é a condição para o passado e o presente porque introduz o novo, a progressão, a *crença*. “*Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado [por deficiência], e outro no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno. [...] Eis porque é literalmente chamado de crença do futuro, crença no futuro*”¹³². O novo é produzido no presente da metamorfose e é condicionado pela terceira síntese do tempo como eterno retorno da Diferença, não do Mesmo. O que isto significa? Que Deleuze afasta-se da interpretação nietzschiana do eterno retorno como retorno do Mesmo, da identidade e do Eu, ao afirmar, pelo contrário, o eterno retorno da pura diferença. O passado e o presente só retornam ao serem transformados

¹³¹ DR, p. 169.

¹³² DR, p. 170 (parênteses recto nosso).

pelo retorno daquilo que os diferencia: a pura diferença. O eterno retorno é movimento de diferenciação da pura diferença.

A acção do pensamento só é possível pela tripla repetição em relação à imagem simbólica, que é o que dá sentido interno à acção ou à sua dramatização. De realçar a importância que Deleuze coloca na distinção entre a repetição empírica e a repetição como condição da anterior. Mas fica evidente que com a relação de determinação recíproca entre as três sínteses – conectiva (hábito), conjuntiva (memória) e disjuntiva (eterno retorno) – que o círculo metafísico é desfeito e substituído pelo círculo constantemente refeito e descentrado do movimento da diferença. *“A forma do tempo só existe para a revelação do informal no eterno retorno. A extrema formalidade só existe para um informal excessivo [...]. É assim que o fundamento foi ultrapassado em direcção a um sem-fundo, a-fundamento universal que gira em si mesmo e só faz retornar o por-vir”*¹³³.

Fomos da fundação ao a-fundamento passando pelo fundamento. É a passagem do círculo metafísico ao círculo do eterno retorno e vice-versa. Neste contexto, o hábito é o agente da acção, a fundação sobre o qual repousa o passado-condição e o futuro-crença como dimensões do presente. O passado é o fundamento, a condição da acção fazendo o presente passar, onde o presente-agente e o futuro-crença são dimensões do passado. O futuro é o a-fundamento, que transforma o passado em condição por deficiência e metamorfoseia o agente da acção, o presente vivo, sendo que tanto passado e presente são dimensões do futuro. Ou seja, o eterno retorno é fundado e funda o passado e o presente. Como diz Deleuze: *“[o] presente, o passado e o futuro revelam-se como Repetição através das três sínteses, mas de modos muito diferentes. O presente é o repetidor, o passado é a repetição, mas o futuro é o repetido. Ora, o segredo da repetição, no seu conjunto, está no repetido, como significado duas vezes. A repetição régia é a do futuro, que subordina as outras duas outras e as destitui da sua autonomia”*¹³⁴. O eterno retorno é o maquinismo que faz a repetição ao mesmo tempo que *se faz* ao repetir-se como repetição da diferença em si-mesma¹³⁵. Em suma, na repetição do eterno retorno, o condicionado (o presente) e a condição (o passado) não retornam; *“apenas o incondicionado no produto como retorno. A força expulsiva e selectiva do eterno retorno,*

¹³³ DR, pp. 171-172.

¹³⁴ DR, p. 171.

¹³⁵ DR, pp. 174-175.

*a sua força centrífuga, consiste em distribuir a repetição nos três tempos do pseudociclo, mas fazendo com que as duas primeiras repetições não retornem, que sejam uma vez por todas e que para todas as vezes, para a eternidade, só retorne a terceira repetição que gira sobre si própria*¹³⁶. O eterno retorno é, deste modo, selectivo e produtivo: selecciona a diferença que retorna a partir da eliminação do Mesmo e da identidade ao mesmo tempo que produz a repetição do eterno retorno da diferença. “*A roda do eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e selecção da diferença a partir da repetição*”¹³⁷. É a dialéctica deleuziana. Só a diferença retorna, só a diferença é afirmada. Para melhor compreender a ideia do eterno retorno como afirmação da diferença é preciso analisar a sua relação com o conceito de devir. Este conceito é fundamental para a compreensão cabal do que já foi dito, mas também para o que ainda vai ser dito, por um motivo muito simples: pela ligação ao vitalismo de Deleuze, essencial na ligação entre o hábito e a arquitectura.

O puro devir é o caos, multiplicidade primordial destituída de qualquer finalidade ou causalidade activa, o derradeiro facto ontológico, “*um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que nunca se detém, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil*”¹³⁸. As consequências do puro devir são a perda da identidade pessoal, do nome próprio, do Eu, do sujeito, assim como de Deus e do Mundo. O eterno retorno é a lei interior e natural do devir, que o ordena e dá sentido ao caos, sem o submeter; é o ser que acompanha necessariamente todo o devir, é o ser do devir, faz parte da sua natureza. “*Retornar é o ser do que devém. Retornar é o ser do próprio devir, o ser que se afirma no devir. O eterno retorno como lei do devir, como justiça e como ser*”¹³⁹. Devir e ser do devir são duas noções inseparáveis, duas faces de uma mesma moeda ou de um só e mesmo pensamento, dois tempos de um único lance vital¹⁴⁰. Neste sentido, caos e ciclo não se

¹³⁶ DR, p. 468.

¹³⁷ DR, p. 101.

¹³⁸ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 9 (doravante será usada a abreviatura LS).

¹³⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Presses Universitaires de France. 1962, p. 28 (doravante será usada a abreviatura N).

¹⁴⁰ N, p. 27: “*Pois não há ser além do devir, não há nada além do múltiplo; nem o múltiplo, nem o devir são aparências ou ilusões. Mas também não há realidades múltiplas e eternas que seriam, por sua vez, como essências para além da aparência. O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose*

opõem, é que o eterno retorno “*não exprime de forma nenhuma uma ordem que se opõe ao caos e que o submete. Pelo contrário, ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos*”¹⁴¹. O eterno retorno é o motor que faz girar o caos, o caosmos. O devir não é, portanto, objecto de qualquer juízo ou lei exterior, mas da afirmação do caos. Deleuze retira esta noção de Heraclito¹⁴², considerando-o o primeiro filósofo que “*fez do devir uma afirmação*”¹⁴³. O que significa fazer do devir uma afirmação? É uma dupla afirmação: afirma-se o devir, mas também o ser do devir: “*o devir afirma o ser ou o ser se afirma no devir*”¹⁴⁴. Deleuze destaca dois pensamentos fundamentais de Heráclito, que se parecem contradizer, mas que Deleuze faz deles complementares e mutuamente exclusivos: (1) “*não há ser, tudo está em devir*”; (2) “*o ser é o ser do devir enquanto tal*”¹⁴⁵. O segredo para a interpretação de Heraclito do conceito de devir está, de acordo com Deleuze, na oposição entre a *hybris* e o instinto de jogo; isto, porque, Heraclito “*compreende a existência a partir de um instinto de jogo, faz da existência um fenómeno estético, não um fenómeno moral ou religioso*”¹⁴⁶. Esta citação encerra duas ideias importantes de Deleuze. Primeiro, a ligação do devir ao que Deleuze denomina de jogo ideal; estando ambos os conceitos relacionados com o eterno retorno definido como crença no futuro; sendo que, neste contexto, crença designa uma aposta, onde o que é apostado é a própria vida, toda a vida, num único lance, repetido a cada instante. Segundo, a vida como fenómeno estético coloca a génese do pensamento na sensação e na afirmação da Diferença, não na reflexão ou na representação do Mesmo.

Como estão os conceitos de devir, de jogo ideal e de eterno retorno relacionados? O eterno retorno consubstancia em si a dupla afirmação do devir num jogo ideal como pensamento selectivo. O eterno retorno baralha e volta a dar, *ad infinitum*, mas o que baralha e dá é a diferença e somente a diferença em diferenciação. Mas isto não significa que a repetição é primeira em relação à diferença, pelo contrário, a diferença é o que põe

essencial, o sintoma constante do único. O múltiplo é a afirmação do uno, o devir a afirmação do ser. A afirmação do devir é ela própria o ser; a afirmação do múltiplo é ela própria o uno; a afirmação múltipla é a maneira pela qual o uno se afirma. «O uno é o múltiplo»”.

¹⁴¹ LS, p. 305.

¹⁴² Para Heraclito, só existe mudança, tudo está em constante mudança. Heraclito utiliza a imagem do rio para “*sublinhar a absoluta continuidade da mudança em cada uma das coisas: tudo está num perpétuo fluir como um rio*” (G. S. KIRK, J. E. RAVEN & M. SCHOFIELD, *Os Filósofos Pré-Socráticos, História Crítica com Selecção de Textos*, tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste de Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 5ª Edição, 2005, p. 202).

¹⁴³ N, p. 27.

¹⁴⁴ N, p. 27.

¹⁴⁵ N, p. 27.

¹⁴⁶ N, p. 27.

em movimento a diferenciação como eterno retorno. É a diferença, como excesso, que quebra o círculo metafísico, desdobrando-o numa linha recta que instaura o eterno retorno. A diferença é sempre primeira, aquilo que produz o desequilíbrio e a assimetria do sistema diferencial de produção de uma multiplicidade de singularidades, pequenas diferenças intensivas. Ela é o desigual em si, pura diferença (auto-diferença ou diferença em si mesma), que, paradoxalmente, precede *de direito* o que difere entre termos. Uma diferença puramente formal, um vazio, uma cesura, que faz coexistir e comunicar toda a diferença, toda a vida, todo o tempo num só e mesmo Acontecimento.

Devir e ser, caos e ciclo, multiplicidade e uno, formam um jogo ideal de um só lance, onde todo o acaso é afirmado e a necessidade é produzida de uma só vez e para todas as vezes. O jogo ideal difere dos jogos humanos, podendo estes ser objecto de uma teoria: (1) a pré-existência de um conjunto de regras que se tornam necessariamente categóricas quando se joga; (2) as regras dividem o acaso em probabilidades cujo critério é a vitória ou derrota; (3) as probabilidades são distribuídas por um conjunto de jogadas, em que cada uma opera segundo uma probabilidade fixa que recai sobre um determinado caso; (4) as jogadas têm como objectivo final determinar a vitória e a derrota¹⁴⁷. São jogos fundados na causalidade lógica e são parciais, isto é, só ocupam parte da actividade humana; por oposição ao jogo ideal, que não tem finalidade nem causas, excepto a continuação do seu próprio caso, do jogo em si: a vida. O jogo ideal funciona de acordo com os seguintes princípios.

Primeiro, não há regras pré-existentes, isto é, cada lance produz e é acompanhado pela sua própria regra. Segundo, o acaso não é dividido em probabilidades, mas afirmado na sua totalidade em cada lance, no qual é ramificado por toda a série do tempo. Deleuze, na obra *Nietzsche e a Filosofia* (1962), compara o jogo ideal a um lançar de dados; e, em cada lance, “os dados que são lançados uma vez são a afirmação do acaso, a combinação que eles formam quando caem é a afirmação da necessidade”¹⁴⁸. O acaso e a necessidade são dois momentos de um só lance de dados: os dados lançados que afirmam o acaso e os que efectivamente caem, formando combinações que afirmam a necessidade. Num só lance afirma-se todo o acaso. Este não é dividido em probabilidades distribuídas por uma sucessão de lances cujo resultado final seria uma combinação já antecipada probabilisticamente; pelo contrário, cada lance de dados, de acordo com a combinação

¹⁴⁷ LS, pp. 74-75.

¹⁴⁸ N, p. 29.

produzida, faz retornar, de novo, todo o acaso enquanto lance de dados. A combinação não é repetida pelo resultado combinado de um conjunto de lances, a combinação sempre vitoriosa produz a repetição do lance de dados. Se a necessidade é produzida pelo acaso, o acaso é repetido pela necessidade. A necessidade torna-se, assim, a *absoluta necessidade do acaso*, porque ao ser jogado todo o acaso num único lance, ele perder-se-ia de vez caso não retornasse para, de novo, voltar a ser afirmado na sua totalidade. A necessidade assim o obriga, assim força o pensamento a progredir. Só há necessidade se o acaso retornar para a produzir, e só há retorno do acaso pela necessidade. É o paradoxo do Eterno Retorno. “*O que Nietzsche chama de necessidade (destino) nunca é, portanto, a abolição, mas a combinação do acaso em si. A necessidade afirma-se do acaso enquanto o acaso é em si afirmado*”¹⁴⁹. Acaso e necessidade afirmam-se mutuamente, não se anulam nem se contradizem, são “*duas horas de um mesmo mundo, os dois momentos do mesmo mundo, meia-noite e meio-dia, a hora em que os dados são lançados, a hora em que os dados caem*”¹⁵⁰. O lançar de dados afirma de uma só vez todo o acaso, os dados que caem afirmam a necessidade, o número ou o destino que faz retornar todo o acaso enquanto lance de dados. “*É neste sentido que o segundo tempo do jogo é também o conjunto dos dois tempos ou do jogador [ou do artista] que vale para o conjunto. O eterno retorno é o segundo tempo, o resultado do lance de dados, a afirmação da necessidade, o número que reúne todos os membros do acaso, mas também o retorno do primeiro tempo, a repetição do lance de dados, a reprodução e a reafirmação do próprio acaso*”¹⁵¹. Saber afirmar o todo o acaso de uma só vez é saber jogar. O mau jogador joga com as probabilidades distribuídas por um conjunto de lances com o objectivo de obter um resultado pré-definido. Esta forma de jogar, racional, está escondida por detrás da causalidade. “*Abolir o acaso ao segurá-lo no aperto da causalidade e da finalidade; em lugar de afirmar o acaso, contar com a repetição dos lances; em lugar de afirmar a necessidade, contar com uma finalidade; todas essas são operações do mau jogador. Elas têm a sua raiz na razão*”¹⁵². Segundo Deleuze, a razão assenta numa lógica de finalidade que leva ao ressentimento na repetição dos lances e à

¹⁴⁹ N, p. 30.

¹⁵⁰ N, p. 29.

¹⁵¹ N, pp. 32.

¹⁵² N, p. 31.

má consciência quando o resultado não é o desejado. Os resultados obtidos pelo mau jogador são relativos, mais ou menos prováveis¹⁵³.

Terceiro, os lances não são numericamente distintos; são qualitativamente distintos, no sentido que todos os lances “*são formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno. Cada lance é ele próprio uma série, mas num tempo mais pequeno que o minimum de tempo contínuo pensável; a este mínimo serial corresponde uma distribuição de singularidades*”¹⁵⁴. Cada lance liberta singularidades ou pontos singulares. O conjunto de todos os lances é complicado no ponto aleatório sempre móvel (lance único), que não para de se deslocar pela série, “num tempo maior que o maximum de tempo contínuo pensável”¹⁵⁵. Os lances são sucessivos entre si, mas simultâneos em relação a este ponto móvel que em cada lance cria regras novas, ramificando-se por toda a série e alterando as suas coordenadas. O ponto móvel intensifica todo o acaso, distribuindo-o por toda a extensão da série. “*O único lançar é um caos, em que cada lance é um fragmento. Cada lance opera uma distribuição de singularidades, constelação. Mas invés de partilhar um espaço fechado entre resultados fixos conforme as hipóteses, são os resultados móveis que se repartem no espaço aberto do lançar único e não repartido: distribuição nómada e não sedentária, em que cada sistema de singularidades comunica e ressoa, ao mesmo tempo implicado pelos outros, e implicando-os no maior lançar. É o jogo dos problemas e da pergunta, não mais o do categórico e do hipotético*”¹⁵⁶. Isto só é possível compreender pelo facto de cada lance ser infinitamente subdivisível, embora finito. Num mesmo lance, as séries, compostas por singularidades, criadas pelo ponto móvel, ressoam e comunicam entre si porque o lance se ramifica infinitamente.

Quarto, a realidade do jogo ideal é o pensamento e não uma realidade aparente. Um jogo sem regras, sem vencedores nem derrotados, sem responsabilidade, sem destreza nem causalidade, em que a perícia e o acaso se confundem. O jogo ideal só pode ser

¹⁵³ N, p. 31: “[o] universo não tem finalidade, não existe finalidade a esperar, assim como não há causas a conhecer, é esta a certeza para jogar bem. Perde-se o lance de dados porque não se afirmou o bastante de uma única vez. Ele não foi bastante afirmado para que se produzisse o número fatal que reúne necessariamente todos os fragmentos e que, necessariamente, traz de volta o lance de dados. Devemos conceber, portanto, maior importância à seguinte conclusão: o par causalidade-finalidade, probabilidade-finalidade, a oposição e a síntese desses termos, a teia desses termos são substituídos por Nietzsche pela correlação acaso-necessidade, pelo par dionisiaco acaso-destino. Não uma probabilidade repartida em muitas vezes, mas todo o acaso numa só vez; não uma combinação final desejada, querida, aspirada, mas a combinação fatal, fatal e amada, o amor fati; não o retorno de uma combinação pelo número de lances, mas a repetição de um lance de dados pela natureza do número obtido fatalmente”.

¹⁵⁴ LS, p. 75.

¹⁵⁵ LS, p. 75.

¹⁵⁶ LS, pp. 75-76.

pensado, e não pode ser jogado pelo homem nem por um deus. O tempo do Aion é o jogador ideal. “Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. O inconsciente do pensamento puro”¹⁵⁷. O inconsciente do pensamento puro é que consegue formar uma série intensiva num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável (o tempo do Aion e as singularidades escapam à consciência racional do cogito). Cada pensamento emite e distribui singularidades; e são todos os pensamentos que comunicam num “Longo pensamento”, ponto móvel “que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da distribuição nómada, insuflando por toda a parte o acaso e ramificando cada pensamento, reunindo «de uma vez» o «de cada vez» para «todas as vezes». Pois só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objecto de afirmação. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece, e se tentamos produzir um resultado diferente que a obra de arte nada se produz. [...] Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo qual o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo”¹⁵⁸.

Os princípios ideais do jogo ideal definem a relação entre o pensamento e o acontecimento que transforma toda a série do tempo, isto é, o que precede e o que sucede é alterado. A escolha de exemplos literários por Deleuze em *Lógica do Sentido* serve para explicar como acontecem alterações na narrativa nos dois sentidos, para trás e para a frente, pela introdução de palavras esotéricas que mudam o sentido da narrativa como um todo. Elas ressoam por toda a narrativa, comunicam por todas as séries contidas na narrativa. Os acontecimentos alteram o sentido de séries anteriores e posteriores; cada acontecimento altera o sentido do todo e das partes, ressoa por todo o tempo. Tudo no seu todo sofre uma transformação de sentido. Não se deve, portanto, confundir o absolutamente novo com um novo começo do nada ou uma ruptura histórica, ou ainda a criação de novas entidades. *Um acontecimento deve ser concebido como uma nova selecção que ocorre numa série em constante alteração de sentido*. Eu repito no hábito, mas a repetição é de cada vez diferente; houve uma alteração de sentido que diferencia esta acção de todas as outras e, simultaneamente, por se alterar, modifica todas as outras, não por causalidade, mas por ressonância. O Aion abre toda a extensão do tempo (passado e futuro) e, simultaneamente, o contrai num presente que nunca chega a ser, um ponto

¹⁵⁷ LS, pp. 76.

¹⁵⁸ LS, p. 76.

móvel. Toda a temporalidade coexiste num momento intensivo ou instante puro que é encarnado, segundo um ponto-de-vista, num presente vivo transitório. Enquanto no Cronos só há presente, com o passado e o futuro a serem memórias ou possibilidades de facto; no Aion só há a temporalidade absoluta, todo o passado e futuro coexistem sem presente num tempo eterno que jamais é actualidade: acaba de ocorrer e vai ocorrer, nunca é algo que passa.

Cronos e Aion são duas leituras do tempo que são mutuamente exclusivas ao mesmo tempo que são complementares; mas também inteiras quando vistas de cada um dos lados, estando ambas numa relação de determinação recíproca assimétrica: o Cronos precisa do Aion para passar, tornar-se passado ao mesmo tempo que se dirige ao futuro; o Aion necessita do Cronos para poder sair do caos e ganhar forma ao ser fixado um conjunto determinado de relações. Existe, portanto, um paradoxo do tempo que está, precisamente, na afirmação mútua e na reunião destas duas leituras do tempo, aparentemente irreconciliáveis, numa estrutura temporal única que constitui a totalidade da realidade; onde o Cronos corresponde ao presente vivo e actual que carrega consigo o passado e o futuro como suas dimensões, enquanto o Aion é o tempo virtual dos acontecimentos ideais que estão em constante diferenciação, quer dizer, em devir. Se, por um lado, só o presente existe no tempo, constituindo na contracção o passado e o futuro, por outro lado, o passado e o futuro são o que subiste, insiste, persiste no tempo, dividindo ao infinito cada presente que passa. Em Deleuze, portanto, não há três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo. Isto significa que as três sínteses do tempo que Deleuze apresenta em *Diferença e Repetição* articulam-se com as duas leituras do tempo de *Lógica do Sentido*; articulação que pode ser exposta sinteticamente da seguinte forma, tendo como base que só o presente existe no tempo: (1) o presente vivo, empírico, medido e actualizado do Cronos, o presente do hábito; (2) o presente louco, transcendental, desmedido e virtual do Cronos que fulgura no fundo dos corpos e na profundidade inconsciente do passado trazido ao presente como caos ou devir-louco, é o presente da subversão que tende a derrubar o presente vivo; (3) o presente do Aion, do eterno retorno, o irrepresentável que só pode ser representado já que ele não existe porque se esquia a todo o presente; ele é o presente da metamorfose, da contra-actualização, do bailarino ou do mímico, que possibilita a existência de um presente vivo da actualização, impedindo, por um lado, que este seja dissolvido pelo presente louco e, por outro lado,

que se confunda com o fundo caótico que o acompanha; ele “*vem redobrar a dobra*”¹⁵⁹. O Aion extrai do Cronos o sentido que impede que tudo se dissolva, que tudo se confunda e permaneça indeterminado. A contra-actualização é a operação pura de sentido, processo de diferenciação do pensamento que constrói o campo do empirismo-transcendental onde se pode operar filosoficamente (criação de conceitos) ou artisticamente (criação de blocos de sensação).

O presente apresenta assim um sentido tripartido. Todos estes três presentes coexistem e estão numa relação de determinação recíproca que permite a Deleuze afirmar a univocidade do Ser “*como repetição no eterno retorno*”¹⁶⁰. O eterno retorno é a síntese disjuntiva, a cesura que faz comunicar por ressonância toda a multiplicidade diferencial e todas as dimensões do tempo ao mesmo tempo que afirma a disjunção, a multiplicidade. Ele é o mínimo de ser que subsiste, persiste, insiste em todo o real, o possível e o impossível; o único Mesmo que retorna e que faz girar o caos como diferenciação, quer dizer, como produção de diferença, de vida. Um único lançar para toda a multiplicidade; repetido incessantemente, ininterruptamente. O Acontecimento que faz coexistir e comunicar todos os acontecimentos. O eterno retorno é o *extra-ser* neutro, o sem sentido, vazio diferencial, forma vazia e pura do tempo do Aion¹⁶¹. Em suma, a univocidade significa para Deleuze o seguinte: “*o que é unívoco é o próprio ser e o que é equívoco é aquilo que ele se diz. Justamente o contrário da analogia. O ser diz-se segundo formas que não rompem a unidade do seu sentido através de todas as suas formas [...]. Mas aquilo de que ele se diz difere, aquilo de que ele se diz é a própria diferença*”¹⁶².

A univocidade, portanto, não significa que existe um só e mesmo Ser, mas uma afirmação do caosmos de onde sai o cosmos; o caos a partir do qual a vida é organizada sob a ordem do tempo do eterno retorno. Mas do caosmos também sai a arte. O que quer dizer que a matéria de expressão da arte é a própria vida como devir. E o que interessa em arte, e na arquitetura em particular, como se verá de seguida, é como ela se relaciona com a vida, fazendo-nos viver de forma diferente e nova, sentir o intempestivo da vida no quotidiano em vez da banalidade.

¹⁵⁹ LS, p. 197.

¹⁶⁰ DR, p. 477.

¹⁶¹ Especificamente sobre a univocidade do Ser, cf. LS, 25ª série, “*Da univocidade*”, pp. 208-211.

¹⁶² DR, p. 477.

II – DA EXPERIÊNCIA ARQUITECTÓNICA NO HÁBITO

Seria de supor que a teoria da arquitectura dedicasse uma parte importante do seu estudo ao hábito, como também seria de esperar que a questão do hábito estivesse conscientemente presente no trabalho do arquitecto, dado que a recepção arquitectónica é da ordem do hábito. Mas nem uma coisa nem outra acontece. Sempre se discutiu muito o carácter útil da arquitectura, evidente desde o seu começo, mas o uso não é o mesmo que o hábito. Contraem-se hábitos pela repetição do uso, o que não significa que o hábito seja a mera repetição do uso como cópia. Esta é a tradicional visão do hábito como repetição do Mesmo, noção ligada à definição do quotidiano como banalidade. Ambas as perspectivas estão profundamente enraizadas no terreno da arquitectura. A consequência é que a teoria e a prática arquitectónica sempre fizeram coincidir o uso com o hábito, confundindo-os; nunca chegando, por isso, a tomar consciência clara de uma diferença de natureza entre ambos, nem da relação que existe entre o uso e o hábito, quer dizer, entre a repetição e a diferença ou o novo. Consequentemente, a ligação do hábito à experiência arquitectónica também nunca foi problematizada. A filosofia, por seu lado, sempre fez do hábito um objecto de estudo, mas que nunca foi pensado em relação com a arte e, especificamente, com a arquitectura. Só Walter Benjamin, num pequeno parágrafo do texto *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica*, relaciona directamente o hábito com a experiência arquitectónica, tendo, contudo, apenas permanecido na superfície da relação, sem penetrar nos seus segredos. Benjamin manteve a sua rápida análise centrada na dualidade entre o uso e a percepção, reduzindo o hábito a uma questão de percepção tátil-óptica, sem explicar qual a natureza do hábito e como este se torna, efectivamente, o modo de ser da recepção arquitectónica. No entanto, o contributo de Walter Benjamin não deixa de ser inestimável, já que ele levanta três questões fundamentais sobre a natureza da recepção arquitectónica que nos orientarão no que se segue: (1) a cisão histórica entre função e arte na arquitectura; (2) da anterior, decorre que as construções arquitectónicas são objecto de uma recepção dupla: a recepção tátil pelo uso (distracção) e a recepção óptica pela percepção visual (concentração); (3) a recepção arquitectónica, determinada como estando assente no hábito, transvasa, em certas circunstâncias, o campo da arquitectura, adquirindo um valor canónico, já que resolve problemas que não são ultrapassáveis pela visão, mas que “[v]ão sendo progressivamente ultrapassados sob a orientação da recepção tátil, através do

hábito”¹⁶³. A primeira questão implica todas as outras. A recepção arquitectónica parece estar ferida de uma dualidade entre a função e a arte que percorre toda a sua história. Esta cisão, a analisar, é ultrapassada no hábito. O hábito só se opõe à percepção óptica quando entendido como uso, isto é, como acção realizada por um sujeito; sob a definição deleuziana de contracção produtora de pequenas diferenças ou de singularidades, do novo portanto, o hábito surge liberto do uso, deixando-se de opor à percepção óptica e passando a reunir em si tanto o uso como a visão. Mais, veremos que o hábito arquitectónico contrai em si a função e a arte; constituindo-se como a passagem de uma a outra.

A redefinição do conceito de hábito realizada por Deleuze tem fundamentalmente duas consequências para a arquitectura: (1) a abertura de uma nova área de investigação no campo da teoria da arquitectura, onde, por um lado, conceitos sedimentados possam ser reformulados e, por outro lado, novos conceitos possam surgir, criados de raiz ou transpostos de outros domínios; (2) mas, mais importante é a mudança radical que pode vir a sofrer a prática arquitectónica (o projectar) a todos os níveis. Em termos da recepção arquitectónica, apenas ambicionamos revelar a totalidade da experiência que o hábito consubstancia em si. É que o hábito opera por si mesmo, independentemente de qualquer teoria ou prática arquitectónica, ele é contracção vital, vida. A esperança que os arquitectos têm é que as obras arquitectónicas possam ajudar a moldar a vida assim como ela as molda através da sua passagem, quer dizer, através do hábito, no quotidiano.

1. Da função e da arte

Walter Benjamin afirma que as construções arquitectónicas são alvo de uma recepção dupla: “*pelo seu uso e pela sua percepção*”¹⁶⁴. Este dualismo que Benjamin expõe, entre o uso e a percepção, tem raiz na velha e histórica cisão, associada à natureza da arquitectura, entre a função e a arte. O arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa defende mesmo que a arquitectura retira a sua força, precisamente, da tensão entre a sua existência utilitária e a sua existência artística ou poética¹⁶⁵. Mas é necessário, desde logo, perguntar quanto antiga é esta cisão; ou melhor, se ela é, de facto, natural ao modo de ser da arquitectura. Isto por duas dúvidas: (1) não terá sido a cisão entre a função e a arte, no

¹⁶³ Walter Benjamin. “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica <3ª versão>”, em *A Modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Assírio & Alvim: 2006, p. 238.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Entrevista a Juhani Pallasmaa, “The essence of architecture with Juhani Pallasmaa”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YxIMmwdiMw>.

decorrer da história, introduzida artificialmente na arquitectura?; (2) como pode esta cisão existir, ou a tensão de que fala Pallasmaa, quando a esmagadora maioria das construções arquitectónicas não são obras de arte; mas que nem por isso deixam de ser objecto de recepção arquitectónica? Esta última pergunta implica uma terceira, de extrema dificuldade: o que faz uma construção arquitectónica ser obra de arte?

Sobre a primeira questão, é preciso recuar aos primórdios da arquitectura, até ao seu nascimento. A arquitectura nasce como solução para a *necessidade* de protecção que o homem sente ao estar no mundo, onde é confrontado com a realidade de que sem um tecto o risco de vida aumenta, assim como o desconforto e o medo face ao futuro. Dada a fragilidade da vida, a necessidade de abrigo é permanente; e, como tal, as construções arquitectónicas sempre acompanharam a humanidade. A utilidade da arquitectura constitui-se, desde o início, e para sempre, como um dos seus traços fundamentais e incontestáveis. Mas a utilidade da arquitectura ultrapassa a mera função de protecção e de conforto. Há todo um conjunto de necessidades, resultantes do estar no mundo, que a arquitectura tenta resolver de forma a melhorar a qualidade e o sentido da vida humana quotidiana. Deste modo, a arquitectura problematiza a existência; não só é útil como também contém em si um sentido existencial que é expresso quotidianamente, através do hábito: nos afazeres diários, em cada gesto, em cada olhar, em cada acção, como no cortar o pão. A arquitectura está *imperceptivelmente* presente em todos estes momentos quotidianos, a todo o instante, no presente vivo. No tecto que protege, na janela que ilumina e perspectiva, na rua que se percorre a pé e de carro, na árvore que refresca com a sua sombra, etc. A força da arquitectura está, precisamente, no facto de influenciar a forma como a vida prática vai sendo diariamente construída enquanto experiência estética. As construções arquitectónicas nascem sempre de problemas estéticos, o que é natural, já que a existência é, de origem e sempre, um problema estético. Neste ponto, relembremos Deleuze quando afirma que o segredo da filosofia de Heraclito está no facto de fazer “*da existência um fenómeno estético, não um fenómeno moral ou religioso*”¹⁶⁶.

É pelo seu valor funcional, e também estereotómico¹⁶⁷, que a história da arquitectura considera a caverna o primeiro exemplo de uma construção arquitectónica.

¹⁶⁶ N, p. 27.

¹⁶⁷ Em arquitectura, utiliza-se o termo “*estereotómico*” em construções com forte ligação ao solo e à natureza. São construções que nascem a partir da terra, edificadas com materiais naturais e provenientes do local de construção. Têm um sistema estrutural contínuo e sólido, sendo as paredes o elemento estrutural principal. Definem tendencialmente espaços fechados e escuros, com poucas e pequenas aberturas para o exterior. A sensação de gravidade e de interioridade é o aspecto dominante na vivência destes espaços.

Pode-se objectar que não deve ser considerada arquitectura porque não foi construída por mãos humanas. É verdade que foi a geologia que a construiu, mas a arquitectura está presente a partir do momento em que o homem aplica à caverna um sentido arquitectónico, nomeadamente, a ideia de abrigo; resultado de uma alteração na forma como ela é utilizada e percebida, deixando de ser vista como geologia ou paisagem natural. Umberto Eco, em “*A Estrutura Ausente*”¹⁶⁸ (1968), descreve como a ideia de abrigo, ou a “*ideia de caverna*”¹⁶⁹, como lhe chama, foi constituída pelo homem primitivo. Não é nada mais que a descrição da contracção de um hábito, sob uma perspectiva fenomenológica e semiológica. Umberto Eco descreve a forma, como no começo, o homem primitivo em face de uma tempestade, instintivamente, tal como os animais, se protege sob uma caverna e começa a perceber o seu interior, as paredes e o tecto abobadado; e como isso lhe poderá evocar uma sensação uterina, proporcionando-lhe um sentimento de segurança e de protecção ainda indefinido e vago. Após a tempestade, e já fora da caverna, o homem apercebe-se que o buraco da caverna dá acesso ao seu interior, que é distinto do exterior; e a visão da entrada fará surgir na sua mente a imagem do interior da caverna. Configura-se, assim, uma “*ideia de caverna*”, que funciona como mnemónica, possibilitando reconhecer noutras cavernas a hipótese de abrigo; e à “*segunda caverna experimentada, à ideia de aquela caverna substitui-se agora inteiramente a ideia de caverna tout court. Um modelo, uma estrutura, alguma coisa que não existe concretamente mas na base da qual ele pode reconhecer um certo contexto de fenómenos como «caverna»*”¹⁷⁰. Eco está a referir-se a uma estrutura de sentido de natureza arquitectónica, que só pode ser constituída pelo hábito, e não apenas pelo uso repetido da caverna como abrigo. Isto é, o hábito extrai sentido da repetição. Digamos que é uma contracção de sentido a partir do qual surgiu a “*ideia de caverna*”. É a diferença ou a novidade extraída do uso, a antecipação, a expectativa, a espera, que dá o sentido, ou a tendência, se pensarmos em Hume. A ideia é de tal modo poderosa que, como menciona Eco, permitiu ao homem primitivo diferenciar a sua caverna de outras, reconhecer se uma caverna é adequada às suas necessidades e perceber que ela pode adquirir diversas aparências ou significados; nunca deixando, no entanto, de ser a “*realização única de um modelo abstracto reconhecido como tal, já codificado, seja não*

¹⁶⁸ Manuel José Rodrigues (coordenação), “A Estrutura Ausente”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 566-575, (traduzido de: Umberto Eco, “La Struttura Assente”, Bompiani, Milão, 1986).

¹⁶⁹ *Idem*, p. 567.

¹⁷⁰ *Idem*.

a nível social, mas ao nível do indivíduo que o propõe, o comunica a si mesmo e entre si mesmo”¹⁷¹. Daqui à comunicação aos outros da “ideia de caverna” é um ápice, quer seja por sons, desenhos ou sinais gestuais. “O código arquitectónico gera um código icónico, e o «princípio caverna» torna-se objecto de comércio comunicativo”¹⁷². Sob a égide de um “princípio caverna” partilhado por uma comunidade, a caverna torna-se signo da sua função de abrigo. Como diz Roland Barthes, citado por Umberto Eco, “a partir do momento em que se está em sociedade, qualquer uso se converte em signo daquele uso”¹⁷³. A caverna comunica uma função possível de abrigo mesmo que não esteja a ser utilizada como abrigo. Se nos reportarmos à definição de signo como sintoma de Deleuze, podemos acrescentar que sentimos, devido ao hábito e através dele, o seu uso mesmo quando não está a ser usada ou antes de o ser. O hábito precede, *de direito*, o acto do uso ao mesmo tempo que se forma progressivamente através dele; sendo, com isso, modificado em cada acção. Ele está entre o pré-estabelecido e o novo. Neste meio-termo, o hábito subsiste, persiste, insiste no corpo, moldando inconscientemente o sentido do pensamento e a acção; reciprocamente, o pensamento e a acção dão uma nova força aos hábitos adquiridos e, simultaneamente, promove a descoberta de novos usos e a contracção de novos hábitos; já que é da natureza do hábito não cessar de contrair hábitos. O hábito de contrair hábitos, como diz Deleuze. Novos usos e hábitos dão origem a novos códigos sociais, com a caverna a adquirir diferentes significados, como “casa” ou “templo”; que, por sua vez, são signos de outras funções com correspondência a outras ideias e hábitos.

A caverna de Lascaux é um dos poucos exemplos conhecidos de um espaço pré-histórico, apresentando características religiosas ou ritualistas (imagens 1, 2 e 3). É considerada por George Bataille como a primeira prova *sensível* da capacidade do homem fazer arte, referindo-se especificamente às pinturas rupestres presentes no interior da caverna¹⁷⁴. Bataille diferencia as imagens de Lascaux de outras por se integrarem em rituais. Embora estes rituais sejam desconhecidos para nós, Bataille pensa que o próprio acto de pintar era parte integrante de uma cerimónia. Pintar seria uma “operação religiosa ou mágica”¹⁷⁵, sendo a composição e o efeito de decoração um produto secundário, casual

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ *Idem*, p. 567, (citação de Roland Barthes retirada de: Elementos de Simiologia, cit. il. 1.4.).

¹⁷⁴ Cf. George Bataille, *O Nascimento da Arte*, tradução e apresentação de Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2015, pp. 15-21.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 131.

e efémero; suposição deduzida por Bataille da sobreposição de figuras presente nas composições, que indicia uma negligência no acto de pintar em relação a composições antigas; o importante era o ritual, o acto em si. Mas as pinturas de Lascaux só foram possíveis porque, no nosso entender, a gruta já era considerada pelo homem aurignaciano um espaço ritualista antes de qualquer imagem ter sido pintada; provavelmente, devido a características formais particulares, como aquela que refere Bataille sobre a grande sala dos touros: “[s]ó o acaso interveio na formação desta sala; mas as suas proporções são tão belas, que ninguém pode admitir uma qualquer alteração a melhorá-la”¹⁷⁶. Não foi a execução e a fruição artística das pinturas a origem do sentido arquitectónico e religioso da gruta de Lascaux; foi o espaço interior e os seus limites que, primeiramente, afectaram a sensibilidade do homem aurignaciano, produzindo nele uma alteração de percepção, que já não está somente em relação com o uso, mas também com a componente artística da existência. As pinturas rupestres só foram realizadas como consequência desta mudança de significado; e os actos performativos, e as operações ritualistas, referidos por Bataille, só poderiam acontecer num espaço que fosse sentido, concebido ou imaginado, à partida e habitualmente, como religioso e artístico; que fosse digno e meritório dos rituais e das pinturas.

Embora os espaços religiosos e artísticos sejam vistos como excepção, na arquitectura, a excepção é experienciada no hábito. Habituo-me à excepção, esta não deixa de o ser, simplesmente é habitualmente excepção, sentida imperceptivelmente, mas que nem por isso nos deixa de influenciar. Por exemplo, a função religiosa é automaticamente atribuída a uma construção arquitectónica sempre que vimos uma igreja ou um edifício com características religiosas; características essas que só as conseguimos identificar, em larga medida, pelo hábito e muito menos pelo conhecimento teórico. No entanto, tanto os actos religiosos são uma excepção em contraste com os afazeres diários como também as igrejas são edifícios notáveis de uma cidade, excepções na malha urbana. Mas, por outro lado, uma ida diária ou semanal à igreja é um hábito; assim como é a percepção da igreja quando é vivenciada diariamente, na distracção, quer pelo seu uso, quer pelo simples facto de fazer parte da paisagem visual urbana ou rural por onde habitual e distraidamente se passa. Isto para dizer que o hábito incorpora em si a excepção sem esta perder o seu carácter excepcional. É um paradoxo: a excepção é afirmada no

¹⁷⁶ *Idem*, p. 60.

hábito como excepção. Só através de um raciocínio lógico do entendimento, entranhado de preconceitos, a excepção se opõe ao hábito.

A gruta de Lascaux é o resultado do surgimento da arte na arquitectura; e surge do interior da função. Os rituais, as performances picturais, as operações mágicas, são o uso prático e social tornado artístico; vivências habituais de um espaço também ele tornado artístico. Isto significa que, na arquitectura, a função precedeu a arte; mas também que a arte não se opunha ao uso ou à função, sendo mais o resultado de uma operação de transformação do uso ou mais precisamente de devir, para utilizar o léxico deleuziano. Neste sentido, a arquitectura diverge das restantes formas de arte, vistas como não tendo qualquer função prática ao mesmo tempo que se opõem ao quotidiano. Bataille refere, precisamente, que a arte é, acima de tudo, recreio, que nasce como oposição ao trabalho quotidiano: “[n]ão só a arte pressupõe a posse de utensílios, e a habilidade adquirida ao fabricá-los ou manejá-los, mas em relação à actividade utilitária possui o valor de uma oposição; é um protesto contra um mundo que existia, mas sem o qual o próprio protesto não teria podido ganhar forma”¹⁷⁷. Para Bataille, também a arte nasceu da função prática e social, mas como oposição a esta, não como transformação, como no caso específico da arquitectura. Pode-se, no entanto, perguntar se esta oposição também não decorre de uma transformação da função. Com efeito, sim. Mas enquanto na arquitectura o uso torna-se artístico no seu próprio ambiente, sem deixar de perder a sua função prática; nas outras formas de arte, a função é retirada do seu contexto natural e subtraída a sua finalidade prática, subsistindo apenas o seu valor artístico adquirido, que é objecto de contemplação, opondo-se, deste modo, à actividade utilitária.

Um exemplo radical da descontextualização da função é a famosa *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp: um urinol, cujo ambiente natural é a casa de banho pública, é assinado R. Mutt e submetido para a exposição no *Grand Central Palace* de Nova Iorque sob o título *Fountain*, tendo a peça sido rejeitada pelo comité (imagem 4). O objecto perde todo o seu carácter funcional ganhando, em contrapartida, um valor artístico, tornando-se um *ready-made* alvo de fruição estética. Duchamp joga com os significados estabelecidos de função e de arte, de utilização prática e de fruição artística, do mundo quotidiano e do mundo da arte, problematizando estas relações. Com a *Fountain*, Duchamp pergunta: está o quotidiano assim tão separado da arte? Não pode o

¹⁷⁷ *Idem*, p. 38.

quotidiano ser introduzido na arte? Não é tudo passível de se tornar arte? De facto, Duchamp introduz o quotidiano na arte, mas fá-lo traindo a sua essência, porque o anula ao descontextualizá-lo. E aqui não podemos acompanhar José Gil quando afirma que “[o] *Urinol é o protótipo acabado do gesto do arquitecto*”¹⁷⁸. José Gil refere a *Fountain* de Duchamp como o exemplo máximo da submissão da função à expressividade da arte. Mas o que está em jogo na arquitectura não é a submissão da função à arte ou à expressão. É a passagem de uma a outra como devir. Não há submissão, mas metamorfose do quotidiano em matéria de expressão intensiva com a função a perder a sua finalidade representativa e a perceber que cada movimento ou acção diária só tem um propósito: *continuar, prolongar a vida ad infinitum independentemente de qualquer sujeito, objecto ou fim*. Ou seja, a função devém arte. Cada comportamento, gesto, acção, expressa o vitalismo que atravessa todo o quotidiano e que o faz existir. Não é uma descontextualização radical, mas uma suave e subtil dissolução do quotidiano no inconsciente através do hábito no âmbito da própria vida, surgindo refeito ou repetido sob uma nova forma no presente seguinte. O hábito retém a função na arte quando esta aparece. Em suma, o que se revela na experiência de uma obra de arte arquitectónica é que não existe finalidade quotidiana, apenas o devir que acompanha todo o quotidiano, a sua coerência secreta. Neste sentido, a arquitectura ao inserir o quotidiano na arte inverte os termos do único problema estético que existe segundo Deleuze, “*o da inserção da arte na vida quotidiano*”¹⁷⁹. A obra de arte arquitectónica eleva o quotidiano a arte, deixando este de ser banalidade, mediania, repetição do Mesmo; e passando a ser repetição como diferenciação, construção contínua no hábito. A arquitectura é construção, não *ready-mades*.

No extremo oposto aos *ready-made* de Duchamp está o funcionalismo, que tem como objectivo exclusivo resolver de forma eficiente todas as necessidades do homem, nem que para isso tenha de subjugar todos os aspectos artísticos à função, ou mesmo eliminá-los. Daí o funcionalismo ter adoptado o lema “*a forma segue sempre a função*”¹⁸⁰, cunhado pelo arquitecto americano Louis Sullivan, num texto de 1896, onde elogia as

¹⁷⁸ José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência – Sobre a filosofia de Gilles Deleuze*, Relógio D’Água Editores, 2008, p. 196.

¹⁷⁹ DR, p. 462.

¹⁸⁰ Manuel José Rodrigues (coordenação), “Edifício de escritórios em altura, considerado de um ponto de vista artístico”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, p. 14, (traduzido de: Giuseppe Terragni, *Manifestos, memórias, borradores y polémicas*, Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Múrcia, 1982).

evoluções tecnológicas e construtivas, especialmente o elevador, por permitirem a construção de arranha-céus (imagem 5). Também Mies Van der Rohe, numa primeira fase, seguiu o mantra funcionalista, definindo a arquitectura como sendo aquela “*que cria a forma, partindo da essência da sua função, com os meios da nossa época*”¹⁸¹. Na mesma direcção, Le Corbusier, no artigo “Vers Une Architecture: arguments”¹⁸² (1920), e mais tarde na obra *Vers Une Architecture* (1923), faz um elogio aos progressos tecnológicos e à produção industrial, chegando a comparar, em termos de beleza formal, o automóvel ao Partenon (imagens 6 e 7). O que Le Corbusier pretende é aplicar a eficiência funcional da produção industrial – resultado da mecanização, da standardização de elementos e da economia de selecção desses elementos, que combinados entre si formam um padrão repetível – à arquitectura. Automóvel e Partenon são semelhantes para Le Corbusier, porque são ambos produto de uma montagem com elementos modulares e pré-fabricados que formam um padrão. Peças automóveis num caso; e noutro, colunas, cornijas, lintéis, frontões, etc.. A forma não é nada mais que o resultado de uma montagem eficiente e económica; expressão de beleza e de perfeição para Le Corbusier. A *Declaração de La Sarraz*¹⁸³ (CIAM, 1928)¹⁸⁴ foca, precisamente, a ligação da arquitectura à economia, à produção industrial e ao progresso tecnológico, sendo o objectivo da arquitectura ser eficiente e funcional ao nível do trabalho do arquitecto, da construção e do uso. Já *A Carta de Atenas*¹⁸⁵ (CIAM IV, 1933), por seu lado, dá especial atenção à cidade, advogando que as chaves do urbanismo estão nas seguintes quatro funções: habitar, trabalhar, lazer e circulação. Todas as decisões de desenho e de construção deveriam ser tomadas sob a orientação destas quatro categorias funcionais estruturantes da vida quotidiana urbana.

¹⁸¹ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “Edifício de Escritórios”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 169-171, (traduzido de: Fritz Neumeyer, *Mies Van der Rohe – Reflexions sur l’art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996).

¹⁸² Manuel José Rodrigues (coordenação), “Para uma Arquitectura: Argumentos”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 116-118, (traduzido de: Le Corbusier, “Vers une Architecture: arguments”, 1920, in Ulrich Conrads, *Programmes et Manifestes de L’Architecture*, Paris, Les Éditions de La Vilette, 2ª edição. 1996, pp. 73-76, Esprit Nouveau).

¹⁸³ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “A Declaração de La Sarraz”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 169-171, (traduzido de: Louis H. Sullivan, 1896, “The Hall Office Building Artistically Considered”, publicado em J. P. Epron, *Architecture une anthologie*, Liège, Mardag, 1992).

¹⁸⁴ Os *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM) constituíram uma série de eventos, entre 1928 e 1956, organizados pelos principais arquitectos do modernismo europeu, com o objectivo de discutir o rumo da arquitectura, do urbanismo e do design. Destes encontros saíram diversos documentos programáticos de natureza funcionalista, sendo os mais importantes *A Declaração de La Sarraz* (CIAM, 1928) e *A Carta de Atenas* (CIAM IV, 1933).

¹⁸⁵ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “A Carta de Atenas: Pontos de Doutrina”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 230-236, (traduzido de: Le Corbusier, *Le Charte de Athènes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957).

Ambos os documentos evidenciam, por um lado, a forte influência do funcionalismo nos CIAM e, por outro lado, a ausência de pensamento estético.

Ao ignorar os aspectos estéticos o funcionalismo elimina a cisão entre a função e a arte na arquitectura. Quem melhor expressa esta ideia é Hans Meyer, director da Bauhaus entre 1928-1932, onde o funcionalismo teve um espaço de propaganda e de disseminação promovido por Walter Gropius. Num texto de 1928, *Construir*¹⁸⁶, Hans Meyer defende que a casa é uma máquina de habitar determinada pelos aspectos funcionais e biológicos da vida:

“Todas as coisas deste mundo são um produto da fórmula: (função por economia).

Assim nenhuma destas coisas é uma obra de arte: todas as artes são composição e, portanto, não estão sujeitas a uma finalidade particular.

Toda a vida é função e, portanto, não é artística.

A ideia de «composição de um porto» é absolutamente ridícula.

Mas como se projecta o planeamento de uma cidade? ou os planos de um edifício?, composição ou função?, arte ou vida?

*Construir é um processo biológico. Construir não é um processo estético. [...] Pensar na construção em condições funcionais e biológicas, dar forma ao processo da vida, leva logicamente à pura construção (...).”*¹⁸⁷

Hans Meyer faz corresponder a função à vida e a composição (sem finalidade prática) à arte. Só que para ele, a arquitectura não é arte, mas somente funcionalidade; e, neste sentido, a cisão ou a oposição entre a função e a arte não se coloca por falta de comparência de um dos termos. Do que diz Meyer, pode-se até concluir que o seu pensamento está ferido de uma contradição: por um lado, afirma que todas as coisas do mundo são produto da “*função por economia*”, o que nos leva a deduzir que as obras de arte, sendo produto da composição e não da função, não podem existir no mundo (a não ser que tenham origem noutro mundo que não o nosso); e, por outro lado, dá a entender a existência de obras de arte produzidas pela composição e que se opõem às coisas funcionais, o que abre a possibilidade de que nem todas as coisas que existem no mundo nascem da função e para a função, minando a sua afirmação inicial. Temos de perguntar

¹⁸⁶ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “Construir”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 172-174, (traduzido de: Hans Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases e otros escritos*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1972).

¹⁸⁷ *Idem*, p. 172.

se Meyer não dúvida da existência de obras de arte. A isto acresce algo que deve ser combatido ferozmente: a ideia de que a vida resume-se a aspectos biológicos e funcionais, não tendo nada de artístico. É neste sentido que Hans Meyer argumenta que a arquitectura é a expressão da vida funcional e biológica, e nada mais. O arquitecto é um técnico especializado e as construções uma questão biológica, funcional e tecnológica.

Contra este funcionalismo redutor estão arquitectos como Camillo Sitte, Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright. Para Camillo Sitte, a construção da cidade não é apenas uma questão técnica, mas sobretudo um problema de arte, que engloba em si a técnica¹⁸⁸. Alvar Aalto propõe humanizar a arquitectura do modernismo tornando aquilo que ele designa de funcionalismo técnico, resultado de uma racionalização funcional exagerada da arquitectura do ponto de vista técnico e económico, num funcionalismo humano, onde a técnica é apenas uma ajuda para se chegar a uma arquitectura completa, isto é, que satisfaça as necessidades do homem em todos os campos da vida¹⁸⁹. Já Frank Lloyd Wright defende uma arquitectura orgânica e humana que não se subjugue ao desenvolvimento industrial e tecnológico¹⁹⁰. À casa máquina de Hans Meyer e de Le Corbusier, Wright opõe uma habitação humana que fosse “*uma obra de arte completa, bela e expressiva em si mesma, intimamente ligada à vida moderna e feita para viver, prestando-se livremente e de uma forma mais adaptada às necessidades pessoais dos seus habitantes, [...] como realização mais íntima da expressão da vida no seu próprio ambiente*”¹⁹¹. Wright expõe de forma clara o mais alto objectivo da arquitectura: *eleva o quotidiano a arte no seu próprio ambiente, isto é, na vida*.

No que difere Frank Lloyd Wright de Hans Meyer quando este define a arquitectura como construção que dá “*forma ao processo da vida*”? A diferença entre

¹⁸⁸ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “A Lição da História”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 15-23, (traduzido de: Camillo Sitte, 1900, Viena, Áustria (3ª edição): *Der Stadtebau nach seinen Kunstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Karl Graeser & Kie. Edição italiana, tradução de Renato Della Torre, Editoriale Jaca Book, Milão, 1980).

¹⁸⁹ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “A Humanização da Arquitectura”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 303-305, (traduzido de: Alvar Aalto, *Arquitectura*, nº 35, Lisboa, 1950).

¹⁹⁰ Cf. Manuel José Rodrigues (coordenação), “Em Defesa da Arquitectura”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, pp. 50-60, (traduzido de: Frank Lloyd Wright, 1908, USA: *In cause of Architecture*, “Frank Lloyd Wright Collected Writings”, volume 1, Rizzoli international Publications. Nova Iorque, 1992).

¹⁹¹ Manuel José Rodrigues (coordenação), “A Arquitectónica Orgânica”, em *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010, p. 91, (traduzido de: Frank Lloyd Wright, “L’architecture organique”, 1910, in Ulrich Conrads, *Programmes et Manifestes de l’Architecture*, Les Éditions de La Villette, 2ª edição, Paris, 1996, pp. 32-33. Por sua vez traduzido do inglês por Hervé Denés, *Frank Lloyd Wright, Writings and Buildings*, Horizon Press, Nova Iorque, 1960).

ambas as perspectivas está no que entendem por vida: enquanto Hans Meyer defende uma vida inartística reduzida ao que é funcional, técnico, biológico, económico; Frank Lloyd Wright afirma uma vida humana completa, isto é, simultaneamente utilitária e artística; expressa numa arquitectura que torne o quotidiano artístico, que é o mesmo que dizer, tornar a vida artística, já que a vida tem o seu ponto de aplicação móvel no presente vivo do quotidiano. De ambos os pontos de vista sobressai a íntima e originária relação da arquitectura com a vida. Contudo, Hans Meyer cai no grande erro de separar da vida o inseparável, a arte; traindo, deste modo, a natureza da arquitectura. Wright, pelo contrário, traz à luz a verdadeira força da arquitectura, que não está, como pensa Pallasmaa, na tensão entre a existência útil e a existência artística, *mas na passagem da primeira à segunda como vida*.

Perguntou-se no início pela razão da cisão entre a função e a arte na arquitectura. A resposta é simples: ao se definir a arquitectura como forma de arte (não existe cisão para quem a arquitectura não é considerada arte), aplicou-se à arquitectura a oposição entre a função e a arte que caracteriza as restantes expressões artísticas; tendo, para este facto, contribuído bastante o aspecto funcional da arquitectura. Esta noção propagou-se e enraizou-se na opinião generalizada e, mais preocupantemente, no campo teórico-prático da arquitectura e na estética como disciplina. No momento em que a vida é reduzida à função, sendo separada da arte e opondo-se a ela, dá-se a cisão entre a vida e a arte, que toma expressão no dualismo função-arte. Este dualismo tem uma correspondência com a cisão que Deleuze encontra na estética como disciplina, entre uma estética epistemológica/sensível e uma estética artística. Referindo-se a estética à faculdade de sentir, à recepção sensível do mundo, que engloba necessariamente todas as coisas mundanas, incluindo as obras de arte, embora estas sejam objecto de uma recepção especial, torna-se difícil perceber como o estudo da estética cinde o acesso ao mundo em duas formas distintas de conhecer: a experiência possível e a experiência real; a representação e a sensação. A vida é, assim, reduzida à experiência possível, vivemos na medida do possível; a arte é a excepção que nos transporta para experiência real, isto é, o que sentimos configura as condições da experiência real, libertando-se da representação e da identidade ao mesmo tempo que revela o desfasamento da estética em relação ao verdadeiro funcionamento da sensibilidade. Deleuze coloca a questão do seguinte modo:

“A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Ela designa, por um lado, a teoria da sensibilidade, como forma da experiência possível; por outro lado, a teoria da arte como

reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se reúnam, é preciso que as condições da experiência em geral se tornem, elas mesmas, condições da experiência real; a obra de arte, por seu lado, aparece então realmente como experimentação.”¹⁹²

Para Deleuze, a origem do duplo sentido da estética está no facto de ter sido fundada, enquanto ciência do sensível, “*no que pode ser representado no sensível*”¹⁹³. O que “*pode*” ser representado é, em Kant, determinado pelos conceitos puros do entendimento definidos como as condições da experiência possível. Mas, segundo Deleuze, as categorias da representação não conseguem captar o ser do sensível por constituírem uma rede de conceitos demasiada larga para a experiência real. Torna-se, então, clara a razão, por um lado, para a divisão da estética em dois domínios irreduzíveis, “*o da teoria do sensível, que só retém do real a conformidade com a experiência possível, e o da teoria do belo, que recolhe a realidade do real na medida em que ela se reflecte noutra parte*”¹⁹⁴; e, por outro lado, para a necessidade de outro campo de experimentação, determinado pelas condições da experiência real deduzidas nas sínteses do tempo, “*que não são mais amplas que o condicionado e que, por natureza, diferem das categorias: os dois sentidos da estética confundem-se a ponto de o ser do sensível se revelar na obra de arte ao mesmo tempo em que a obra de arte aparece como experimentação*”¹⁹⁵. Aqui, “[a] obra de arte abandona o domínio da representação para se tornar «experiência», empirismo transcendental ou ciência do sensível”¹⁹⁶. Com o exemplo da obra de arte, Deleuze mostra que o empirismo transcendental, mais que uma experiência, é uma *experimentação*, uma prática, determinada pelas condições transcendentais da experiência real. Estas condições são de base empíricas, tornando-se transcendentais quando o empirismo é elevado ao transcendental:

“Na verdade, o empirismo torna-se transcendental e a estética torna-se uma disciplina apodíctica quando apreendemos directamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença, a diferença de potencial, a diferença de intensidade como razão do diverso qualitativo. É na diferença que o fenómeno fulgura, que se explica como signo: e é nela que o movimento se produz como «efeito». O mundo intenso das

¹⁹² LS, p. 300.

¹⁹³ DR, p. 123.

¹⁹⁴ DR, p. 138.

¹⁹⁵ DR, pp. 138-139.

¹⁹⁶ DR, p. 123.

*diferenças, no qual as qualidades encontram a sua razão e o sensível, o seu ser, é precisamente o objecto de um empirismo superior*¹⁹⁷.

É compreensível que a estética tenha o seu terreno fértil no empirismo. Como refere Éliane Escoubas, no seu livro *L'Esthétique*, a estética, enquanto faculdade de sentir, constitui o campo da experiência sensível; campo que o empirismo (principalmente o empirismo inglês com John Locke e David Hume) define, em reacção ao racionalismo, como o lugar originário do conhecimento e da acção, invertendo, deste modo, o privilégio da noética sobre a estética, da representação sobre a sensação¹⁹⁸. Deleuze, em *Empirismo e Subjectividade*, vai mais longe na definição do empirismo, em particular de David Hume, atribuindo-lhe um dualismo. O empirismo pode ser a teoria, segundo a tradição kantiana, que defende que todo o conhecimento começa com a experiência e só decorre dela; definição que Deleuze considera inadequada por duas razões: primeiro, o conhecimento não é um fim em si mesmo nem é uma doutrina epistemológica, “*mas apenas o meio de uma prática*”¹⁹⁹; segundo, para Deleuze, o empirismo não dá nenhum carácter unívoco e constituinte à experiência²⁰⁰. É no que significa o termo “*experiência*” que está o cerne da definição de empirismo e o que diferencia a perspectiva deleuziana da tradicional. Deleuze, afastando-se da tradição kantiana, define a experiência como o “*dado*” na passividade da mente, sendo que o dado não é uma representação ou fenómeno, como em Kant, mas sensação. Ora, o dado tem dois sentidos, daí o seu dualismo: a experiência é o dado como colecção de percepções na mente; mas, nessa colecção, o sujeito também é dado ao ultrapassar a experiência, isto é, são dadas as relações que qualificam as ideias por princípios que transvasam a mente²⁰¹. A singularidade da definição deleuziana de empirismo está, precisamente, no facto de a experiência não se reduzir ao dado, mas ser também aquilo que a transcende no dado, um sujeito prático que se constitui progressivamente no dado²⁰². Do empirismo, Deleuze usa esta qualidade

¹⁹⁷ DR, p. 123.

¹⁹⁸ Éliane Escoubas, *L'Esthétique*, Paris, Ellipses, 2004, pp. 5-6.

¹⁹⁹ ES, p. 121.

²⁰⁰ ES, p. 121: “[a] experiência tem dois sentidos rigorosamente definidos por Hume, e em nenhum deles a experiência é constituinte. De acordo com o primeiro, se denominarmos de experiência a colecção de percepções distintas, deveremos reconhecer que as relações não derivam da experiência; elas são o efeito dos princípios de associação, dos princípios da natureza humana que, na experiência, constitui um sujeito capaz de ultrapassar a experiência. Se empregarmos a palavra no seu segundo sentido, para designar as diversas conjunções de objectos no passado, devemos ainda reconhecer que os princípios não vêm da experiência, pois, pelo contrário, a experiência é que deve ser compreendida como um princípio”.

²⁰¹ ES, p. 122.

²⁰² ES, p. 117: “[q]ue não haja subjectividade teórica e que não possa haver, vem a ser a proposição fundamental do empirismo. E, vendo bem, isto é tão-somente uma outra maneira de dizer: o sujeito constitui-se no dado. Se o sujeito se constitui no dado, com efeito, só há sujeito prático”.

prática consubstanciada na capacidade de apreensão directa do sensível, a sensação, elevando-a ao seu exercício transcendental, onde se torna possível experimentar o ser do sensível: o insensível, instância paradoxal “*que não pode ser sentida (do ponto de vista do exercício empírico) e que, ao mesmo tempo, só pode ser sentida (do ponto de vista do exercício transcendente)*”²⁰³ como diferença de potencial (quantidade intensiva), isto é, sentida como movimento diferencial intensivo produzido pela passagem de uma sensação (empirismo simples) a outra como devir. Como aquilo que só pode ser sentido, o devir “*não pode ser especificado senão como sensação*”²⁰⁴ (empirismo transcendental), que difere em natureza da simples sensação empírica. Esta surge sempre associada a um sujeito ou objecto, claramente determinada pelo uso empírico da sensibilidade no campo do actual. Pelo contrário, a sensação empírico-transcendental não tem correspondência com um sujeito ou objecto senão com ela mesma, sentida como movimento diferencial intensivo e virtual da diferença em si, quer dizer, como devir. É neste sentido que Deleuze define o campo transcendental:

*“O que é um campo transcendental? Ele distingue-se da experiência, na medida que não remete a um objecto nem pertence a um sujeito (representação empírica). Assim, ele apresenta-se como puro fluxo de consciência a-subjectiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem eu [moi]. Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: falaremos de empirismo transcendental em oposição a tudo que faz o mundo do sujeito e do objecto”*²⁰⁵.

Enquanto a sensação empírica é um “*corte no fluxo da consciência absoluta*”²⁰⁶, o devir é o movimento, sem início nem fim, da pura consciência imediata a-subjectiva. Movimento do pensamento puro. Assim, o campo transcendental deixa de ser definido por uma consciência unificada por um Eu, onde o sujeito e o objecto são produzidos ao mesmo tempo, sendo exteriores ao campo e aparecendo como “*transcendentes*”²⁰⁷; passando a ser determinado pela velocidade infinita a que a consciência atravessa o campo transcendental, já *dissolvida* nele. Dissolvida, a consciência não pode ser revelada ou expressa excepto através de um sujeito que a remete a objectos. Com a dissolução ou o esquecimento da consciência, o campo transcendental é definido por Deleuze como puro

²⁰³ DR, p. 382.

²⁰⁴ Qph, p. 164.

²⁰⁵ Gilles Deleuze, “L’Immanence: Une Vie...”, en *Deux Régimes de Fous: Textes et Entretiens 1975-1995*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 359 (doravante será usada a abreviatura IUV).

²⁰⁶ IUV, p. 359.

²⁰⁷ IUV, p. 359.

“plano de imanência, já que ele escapa a toda a transcendência do sujeito como do objecto”²⁰⁸. Assim sendo, a imanência só existe em si e para si. Não depende de um objecto nem pertence a um sujeito. Dito de outro modo, a pura imanência não tem sujeito nem objecto senão a si mesma. Neste ponto, Deleuze revela o seu vitalismo ao afirmar que a pura imanência é “*UMA VIDA, e nada diferente*”²⁰⁹. Em suma, o campo transcendental é definido por um plano de imanência, o plano de imanência por uma vida: devir.

O devir é vida, caos, caosmos, multiplicidade primordial, motor ontológico, contracção vital. Numa só palavra, “*excesso*”, como tão bem viu José Gil, e como não cessa de o afirmar Deleuze. A vida produz mais vida por excesso de vida. Não é uma questão de diferença de quantidade, mas de diferença na intensidade. José Gil analisou a fundo a noção de excesso em Deleuze argumentando a existência de uma lógica do excesso que atravessa toda a sua filosofia da diferença²¹⁰. E, de facto, existe uma lógica do excesso, porque é somente pelo excesso – que pela sua natureza não cessa de estar em excesso – que os processos de produção ou de criação são desencadeados constituindo outras lógicas: lógica do devir, lógica do eterno retorno, lógica do plano de imanência, lógica do desejo, lógica do sentido, lógica da sensação, etc. Por exemplo, é pelo excesso que o exercício empírico das faculdades é levado ao seu limite e forçado a elevar-se ao seu exercício transcendente, entrando, deste modo, no campo do empirismo transcendental²¹¹; mas, principalmente, o excesso, como devir, articula a ontologia e a estética (unificada) deleuzianas ao instaurar um campo transcendental onde é possível sentir o pensamento no Ser como sensação, isto é, como diferença na intensidade. “*É a intensidade, é a diferença na intensidade que constitui o limite próprio da sensibilidade. Ela possui também o carácter paradoxal deste limite: ela é o insensível, o que não pode ser sentido, porque está sempre recoberto por uma qualidade que a aliena ou que a «contraria», distribuída numa extensão que a reverte e a anula. Mas, de outra maneira,*

²⁰⁸ IUV, p. 360.

²⁰⁹ IUV, p. 360 (maiúsculas do autor).

²¹⁰ Sobre o tema da lógica do excesso em Gilles Deleuze, cf. José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a filosofia de Deleuze*, Relógio D’Água Editores, 2008, pp. 70-91.

²¹¹ Sobre o papel do excesso na teoria diferencial das faculdades, cf. DR, pp. 238-252; onde o excesso é produzido por um encontro fundamental entre o exercício empírico das faculdades e o insensível, o imemorial, o impensável. Este excesso ou intensidade é o que força as faculdades ao seu exercício transcendente e disjunto. Por exemplo, a sensibilidade atinge o seu exercício transcendente através do encontro violento com o insensível (do ponto de vista do exercício empírico) que acompanha o sensível concreto, sensibilizando a alma ao mesmo tempo que a lança na perplexidade, forçando-a a colocar um problema. Na memória involuntária, o *esquecido* é espoletado por um encontro excessivo. Já o impensável só se coloca ao pensamento quando este se vê em face da ignorância.

*ela é o que só pode ser sentido, aquilo que define o exercício transcendente da sensibilidade, na medida em que ela faz sentir e, por isso, desperta a memória e força o pensamento*²¹². A sensibilidade transcendental difere em natureza da sensibilidade comum, no entanto, não deixa de ser verdade que as intensidades já estão no empírico, implicadas ou envolvidas neste. A sensibilidade empírica, ao ser forçada a elevar-se ao seu exercício transcendental pela profundidade intensiva dos corpos e do inconsciente, muda de natureza entrando no campo do empirismo transcendental, que também pode ser definido por plano de imanência, plano de consistência, plano de composição, planómetro, corpo sem órgãos. Torna-se claro que, em Deleuze, é a sensação que força o pensamento, é a estética que devém transcendental, unificando-se e abrindo um espaço onde se pode pensar o Ser, ou melhor, onde o Ser coincide com a sensação e o pensamento, formando um só e mesmo movimento ou plano estético-ontológico. O Ser é o ser do devir, a vida. Pensar o Ser é pensar a vida, não como reflexão ou representação, mas como experimentação ou criação, cuja matéria é a sensação. O pensamento torna-se movimento vital e também artístico²¹³. À semelhança de Frank Lloyd Wright, o objectivo de Deleuze é também tornar a vida artística no seu próprio meio (“*milieu*”), ou seja, no devir. O devir não é atingir uma forma, não transforma uma sensação noutra, “*não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois*”²¹⁴. É zona de indiscernibilidade, de vizinhança, *terra de ninguém*, construído pelo próprio movimento do devir, onde as sensações coexistem e comunicam entre si, misturadas sem estarem misturadas. “*Só a vida cria tais zonas onde turbilhonam os vivos, e que só a arte pode atingir e penetrar na tarefa de co-criação*”²¹⁵. Vida e arte habitam estes espaços intersticiais que são *intermezzos*, bolsas e fendas imperceptíveis à consciência, e num movimento de co-

²¹² DR, p. 383.

²¹³ Sobre a relação entre a estética e a ontologia no pensamento de Gilles Deleuze, José Gil diz o seguinte: “[p]or outras palavras: o comentário deleuziano não remetia para o plano exclusivo da conceptualização «filosófica» de um texto «literário». Antes, um plano de imbricação da ficção literária com a vida, tal como ela pode ser pensada por um filósofo cuja filosofia tem por objectivo axial pensar, precisamente, essa imbricação, captando a vida com conceitos novos. Mais: não só pensar esse plano de imbricação, mas situar-se, enquanto discurso filosófico, nesse mesmo plano; não só pensar a vida mas, à maneira da arte (segundo Proust) e com a arte, pensar filosoficamente a vida. Pensar imbricando a arte e a vida, o que implica pensar (Filosofia) imbricando-se como pensamento da arte (Estética) que se confunde com a vida do (e no) pensamento. O pensamento do ser singular (ontologia) ser-nos-á dado pelo pensamento da única prática que cria esse ser: a arte” (do prefácio de José Gil em Ana Godinho, *Linhas de Estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Relógio d’Água Editores, 2007, p. 14).

²¹⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 373 (doravante será usada a abreviatura MP).

²¹⁵ Qph, p. 164.

criação formam blocos de sensações. Um bloco de sensações é um “*composto de perceptos e de afectos*”²¹⁶:

*“Os perceptos não são mais percepções, e são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Na ausência do homem, podemos dizer que existem, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou pelas palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”*²¹⁷.

Neste contexto, não é de admirar que Deleuze nomeie a obra de arte como acesso privilegiado ao campo do empirismo transcendental e, conseqüentemente, ao Ser; ao mesmo tempo que propõe uma estética unificada – um só sentido para o ser do sensível – como possibilidade para a realização de uma ontologia fundada na univocidade do Ser. O empirismo transcendental é o plano que possibilita a experimentação *imediate* do mundo ou da realidade num só e mesmo *movimento* estético-ontológico do pensamento com um Eu dissolvido. A obra de arte, como ser de sensação autónomo e independente de qualquer vivido, cria esse plano onde o Ser se revela, sendo experienciado na sua *totalidade*. Os perceptos e os afectos – a sensação – só existem no campo do empirismo transcendental porque são definidos pelas mesmas condições que determinam o campo: (1) a ausência de relação com um sujeito ou objecto; (2) tornar sensível o insensível. Os perceptos deixam de ser percepções porque não remetem a objectos ou a um sujeito perceptivo ao mesmo tempo que tornam sensível as forças insensíveis do mundo. Os afectos deixam de ser sentimentos ou afecções porque *excedem* aqueles que os sofrem como devires. Como diz Deleuze, “*os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, tal como os perceptos (incluindo a cidade) são paisagens não humanas da natureza*”²¹⁸. Os perceptos correspondem a novas formas de perceber enquanto os afectos (devir-outro) correspondem a novas maneiras de sentir por estarem libertos, respectivamente, do decalque de percepções pessoais já estabelecidas e estratificadas assim como do já-sentido de um sujeito com uma vida sentimental solidificada sobre um Eu ou uma personalidade; logo, perceptos e afectos escapam à

²¹⁶ Qph, p. 154.

²¹⁷ Qph, pp. 154-155.

²¹⁸ Qph, p. 160 (itálico dos autores).

repetição do Mesmo²¹⁹. Isto significa que a lógica da sensação é a lógica dos perceptos e dos afectos, que se constitui na lógica do devir, particularmente do devir-outro, algo que está patente na afirmação: “[n]a ausência do homem [...] é ele próprio um composto de perceptos e afectos”, que só pode ser entendida no âmbito da teoria da subjectividade levada a cabo por Deleuze. Também só neste enquadramento é possível compreender a noção de que a obra de arte só existe em si e para si. Ela é independente, desde o início, do criador, do espectador ou de qualquer modelo pela sua auto-posição, resultante do facto de conservar em si um bloco de sensações que excede e sobrevive qualquer vivido²²⁰. “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”²²¹. É um monumento, diz Deleuze²²², “mas aqui o monumento não é algo comemorativo do passado, é um bloco de sensações presente que só devem a si mesmas a sua própria conservação, e que dão ao acontecimento o composto que o celebra”²²³. Os blocos de sensação são conservados nas zonas de devir, precisam de bolsas de ar, de vazios, porque “toda a sensação é composta com o vazio, enquanto se compõe consigo própria”²²⁴. O monumento é a construção da sensação pela sensação com o vazio criado pelo devir, quer dizer, pela e na vida.

A arquitectura é, por definição, a arte da construção do vazio, do espaço vazio, do entre: entre interior e exterior, entre paredes, entre edifícios, entre chão e tecto; espaço onde a vida acontece, cesura onde tudo coexiste numa síntese disjuntiva vital. Mas se a arquitectura é a arte da construção, nem toda a construção arquitectónica é obra de arte; o que faz ressurgir o problema enunciado no começo do presente capítulo. Até este ponto, falámos sempre da dicotomia vida-arte e da experiência estética em relação à obra de arte arquitectónica, mas a experiência arquitectónica do hábito atravessa todas as construções arquitectónicas, sendo que a esmagadora maioria delas não são obras de arte. Não devemos ter receio das consequências desta realidade. A recepção arquitectónica decorre de qualquer tipo de obra arquitectónica, quer seja arte ou não. Este é já um dos aspectos que separa o hábito como vivência arquitectónica da tradicional fruição estética das restantes formas de expressão artística, que decorrem exclusivamente da recepção sensível de obras de arte. No entanto, nem toda a recepção arquitectónica é igual, isto é,

²¹⁹ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 224.

²²⁰ Qph, p. 154.

²²¹ Qhp, p. 154.

²²² Qph, p. 155.

²²³ Qph, p. 158.

²²⁴ Qph, p. 156.

a forma como vivenciamos a arquitectura difere se as construções são obras de arte ou não. Para percebermos esta diferença é preciso perguntar: o que faz uma construção arquitectónica ser obra de arte?

2. Da experiência arquitectónica: o habitar

Segundo os critérios deleuzianos, as construções arquitectónicas são monumentos, ou seja, obras de arte, quando *fixam* blocos de sensações, distinguindo-se, desse modo, das restantes construções arquitectónicas, que carecem de sustentação ou de consistência; por sua vez, ambas, por serem edificadas com elementos tipicamente arquitectónicos, diferenciam-se das construções não arquitectónicas. Sim, com efeito, nem toda a construção é arquitectura. Existem muitos tipos de construções, elas estão por todo o lado, numa variedade de domínios, em todas as dimensões da vida humana (social, económica, financeira, desportiva, familiar, profissional, tecnológica, comportamental, sentimental, psicológica, etc.). Há, no entanto, uma diferença de natureza entre as construções arquitectónicas e as restantes construções, embora não deixe de existir algo de arquitectónico em todas elas. Nas construções está necessariamente implicado um elemento genético de natureza arquitectónica, presente na cadeia de ADN, que não é mais que um princípio ou razão suficiente inerente a qualquer tipo de construção e que a acompanha: a *Ideia*. A ideia é a estrutura arquitectónica intrínseca e necessária às construções, mas isto não significa que todas as ideias sejam de natureza arquitectónica, como a realidade demonstra. O que pretendemos afirmar é que a ideia apresenta natural e formalmente um sentido arquitectónico ou um *princípio construtivo* que, pelo seu conteúdo, pode ser ou não de natureza arquitectónica. É neste sentido que dizemos que uma ideia em geral não basta para fazer de uma construção arquitectura, apesar do seu elemento genético. Para tal, são preciso duas coisas: (1) que a ideia seja de natureza arquitectónica; (2) que esta ideia subsista numa construção erigida com elementos naturalmente arquitectónicos – pavimentos, paredes, tectos, janelas, portas, etc. – ou com elementos que podem adquirir um sentido arquitectónico – árvores, vegetação, relva, etc. Assim como a pintura tem a linha e a cor como elementos picturais, e a fotografia a luz fixada em imagem, e o cinema o movimento da imagem-luz, e a dança o corpo em movimento, e o escritor a palavra e a sintaxe, também a arquitectura tem o seu material próprio: a construção e combinação de planos que definem espaços interiores e exteriores, edifícios e espaços urbanos, rurais e paisagísticos. A matéria de que são feitas as

construções arquitectónicas e a forma como são construídas é tão importante quanto a ideia que lhes subsiste. Isto porque as construções e a ideia estão numa relação necessária de determinação recíproca. São dois momentos indissociáveis da produção arquitectónica, um ideal e o outro material, que a linguagem carrega consigo na palavra “*architecture*”. Em suma, a *architecture* é construção de um princípio ideal arquitectónico (“*arché*”) assim como a construção propriamente dita (“*tektôn*”). Ela constrói um espaço ideal ao mesmo tempo que constrói um espaço físico, onde a vida, na sua multiplicidade, *acontece*.

O que é uma ideia arquitectónica? Influenciados por Deleuze, afirmamos que uma ideia é arquitectónica quando constrói *blocos de planos-espaços*. Deleuze nunca definiu o que é uma ideia arquitectónica, mas nomeou outros tipos de blocos, próprios a cada forma de arte: “[o] *cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa outro tipo de blocos. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de blocos, também todo particular*”²²⁵. Cada forma de arte cria blocos específicos, assim como a filosofia cria blocos de conceitos e a ciência blocos de funções, disciplinas que são igualmente criadoras para Deleuze. Todas estas actividades têm um limite comum: o espaço-tempo. O espaço-tempo é o plano comum imanente a todas as actividades criadoras e que as faz comunicar entre si²²⁶. Dentro deste plano comum a ideia arquitectónica nasce sempre dentro de um determinado domínio e contexto, fruto de um encontro fundamental e circunstancial, dando sentido à construção. Reciprocamente, a vivência quotidiana da obra modifica o seu sentido arquitectónico. Pelo uso diário, de acordo com os comportamentos e as acções, ou seja, através do hábito, as construções arquitectónicas não cessam de adquirir diferentes sentidos e significados; mas, inversamente, os usos, os comportamentos, as acções, os hábitos, são modulados quotidianamente pela obra arquitectónica. Tanto o construído como a vivência arquitectónica estão num processo constante e recíproco de modulação, mutação, construção, ou seja, *devenir*. A obra arquitectónica envolve-nos, implica-nos nela ao mesmo tempo que nós implicamos a *architecture* em nós, mergulhamos a obra arquitectónica em nós, tal como diz Walter Benjamin ao referir-se à obra de arte arquitectónica: “*as massas, pela sua própria distração, mergulham a obra de arte em si. Os edifícios são o exemplo*

²²⁵ Gilles Deleuze, “Qu’est-ce que L’acte de Création”, em *Deux Régimes de Fous: Textes et Entretiens 1975-1995*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 293.

²²⁶ *Idem*.

mais manifesto disso”²²⁷. Benjamin, no entanto, ignora o facto de só uma pequeníssima parte da paisagem arquitectónica se constituir como obra de arte, sendo que todos os edifícios são inevitável e inconscientemente mergulhados em nós pelo e no hábito. Em suma, se a arquitectura está, desde o seu começo, mergulhada na vida quotidiana, inversamente e reciprocamente, a vida quotidiana está entranhada na arquitectura.

O movimento de determinação recíproca entre a ideia e a construção, e entre a construção e a vivência arquitectónica, só é possível no hábito. E a habituação só é possível porque existe uma obra fisicamente construída. Esta é absolutamente necessária porque é a fundação sobre a qual assente a vivência arquitectónica; ela é a matéria de facto da recepção arquitectónica, transformada posteriormente em matéria expressiva, sensação. De notar que a necessária realização material da ideia arquitectónica numa matéria-forma é também um bloco de planos-espacos, que difere em natureza da ideia enquanto bloco de planos-espacos, sendo a extensão física desta. A matéria-forma, o material físico, é, no campo do construído, o que permite a sensação *durar*. A sensação “*conserva e conserva-se a si mesma (quid juris?), embora, de facto, não dure mais que o seu suporte e os seus materiais, pedra, tela, cor química, etc. (quid facti?)*”²²⁸. A relação é de tal forma íntima entre a sensação e o seu material “*que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação*”²²⁹. A sensação não é idêntica ao material, que é a condição de facto a ser cumprida, mas é o que, *de direito*, se conserva, ou seja, “*é o percepto ou o afecto que é conservado em si*”²³⁰. Mais, “[a] sensação não é realizada no material sem que o material passe completamente para a sensação, para dentro do percepto e do afecto. Toda a matéria se torna expressiva”²³¹. A matéria expressiva fixada num bloco de devir constitui-se como monumento. Assim, no contexto da filosofia deleuziana, um monumento arquitectónico não corresponde a um edifício histórico com importância cultural para um povo, mas a um bloco de sensações fixado em blocos de planos-espacos (que podem corresponder a um monumento histórico).

O que sustenta o monumento ou a obra de arte, isto é, o bloco de sensações é a arquitectura: a casa, a armadura, o quadro (“*framework*”). A casa é o que impede que a zona de indiscernibilidade seja caótica ou uma confusão de sensações. Não é um edifício

²²⁷ Walter Benjamin. “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica <3ª versão>”, em *A Modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Assírio & Alvim: 2006, p. 238.

²²⁸ Qph, p. 154.

²²⁹ Qph, p. 157.

²³⁰ Qph, p. 157.

²³¹ Qph, p. 157.

de habitação, mas o lugar vazio das “*possibilidades de facto*”. A casa é definida por cortes e secções, por fragmentos de planos que são como que paredes, tectos, chãos, “*que dão precisamente à sensação o poder de se manterem em pé sozinhas dentro de enquadramentos autónomos. Elas são as faces do bloco de sensações*”²³². Aqui está um exemplo de uma construção que tem um princípio arquitectónico, onde toda a construção encontra o seu *meio* (“*milieu*”) ou “*começo*”, mas que não é arquitectura. Aqui também está a razão que sustenta o elemento genético arquitectónico da ideia enquanto estrutura de sentido. Este facto corrobora a afirmação deleuziana de que a arte começa com a casa, fazendo com que a arquitectura seja a primeira das artes, impondo-se às demais²³³. Ela é a arte do *enquadramento*²³⁴, da fixação. Fixação de cores, de texturas, de perspectivas, de imagens, de funções, de tempo... de vida. No meu quarto, a janela enquadra uma vista; as paredes consubstanciam a distância, o chão flutua sobre dez pisos, o tecto aproxima o solo, a porta abre-fecha o fora. A combinação de todos estes planos definem fisicamente o quarto, utilizado por mim como espaço de dormir; mas também são o sustento do composto de sensações, quando o quarto deixa de ser “*o meu quarto*” e passa a ser “*um quarto*” no preciso momento em que a função se descontextualiza da minha utilização; ou deixa mesmo de ser “*quarto*” quando os planos que o constituem perdem as coordenadas, desarticulam-se, e ganham independência, tornando-se as faces de um bloco de sensação quando experienciado (por “*mim*”) de forma impessoal e subconsciente como devir num *plano de composição* de natureza empírico-transcendental. A experimentação é criativa porque no devir-quarto, no devir-tecto, no devir-parede, são extraídos e fixados perceptos e afectos que duram enquanto o material durar, quer dizer, enquanto o plano de composição durar. Mas esta duração é curta. O bloco de sensações não se sustenta porque o quarto não é uma obra de arte, isto é, não fixa as singularidades sub-representativas que se libertam da vivência quotidiana do quarto. O plano de composição desfaz-se à medida que se faz, assim como os devires. O que sentimos difusamente e confusamente são fragmentos de arte e de vida efémeros, que rapidamente caem no indeterminado ou são

²³² Qph, p. 170.

²³³ Qph, p. 177.

²³⁴ A tradução do termo “*cadre*” para “*quadro*” não capta a multiplicidade de sentidos que Deleuze quer dar à palavra: estrutura, fixação de um conteúdo, lugar, separação de interior-exterior. Uma melhor tradução é a palavra inglesa “*frame*”, que indica, ao mesmo tempo: (1) uma estrutura rígida que envolve algo; (2) o corpo de alguém ou de alguma coisa em referência ao tamanho ou constituição; (3) definição de um lugar; (4) o desenhar ou o formular de um conceito ou plano. Nem a palavra francesa parece captar estes significados em conjunto. Neste sentido, e de forma a não utilizar um anglicismo, optou-se por utilizar o termo português “*enquadramento*”, que parece estar mais próximo de sintetizar os múltiplos sentidos do termo “*frame*”. Informação com base no *Dicionário de Inglês-Português* da Porto Editora e no *Dicionário de Inglês* que pode ser encontrado na página da internet: <http://www.thefreedictionary.com/frame>.

fixados pela representação, sendo que a maioria atravessa-nos imperceptivelmente, sem, por isso, deixarem de nos influenciar num mínimo que seja. O hábito opera neste espaço, contraindo pequenas diferenças vitais que nos moldam inconscientemente. A força do hábito está, precisamente, no seu trabalho inconsciente, mergulhando-nos imperceptivelmente no fluxo criativo da vida num tempo louco sem presente, onde as forças violentas e radicais fulguram no furor do Ser.

*“O próprio presente, por sua vez, desapareceu, num vazio que já não comporta escuridão, num devir que já não comporta mais mudança concebível. O quarto perdeu as suas divisórias, e solta no vazio luminoso um átomo, impessoal e, no entanto, singular, que já não tem um Si para distinguir-se ou confundir-se com outros. Tornar-se imperceptível é a Vida, «sem interrupção nem condição», atingir o marulho cósmico e espiritual.”*²³⁵

No espaço construído pela arquitectura, o hábito permite-nos estar em contacto ininterrupto com as forças vitais inorgânicas e invisíveis do universo, simultaneamente criadoras e destruidoras, de forma segura por operar no inconsciente e a um nível molecular; pois caso a consciência tivesse acesso directo a elas, como estrutura molar, seria desfeita ou dissolvida por não conseguir aguentar a sua intensidade. O hábito, como sensação ou pressentimento, articula ou medeia o inconsciente com a consciência, defendendo esta ao filtrar as forças que a afectam. O hábito é uma contracção de fragmentos de arte e de vida.

A noção de fragmentos de arte opõe-se à concepção comum da obra de arte como um todo mais ou menos determinado, mais ou menos estático – um quadro, um filme, uma fotografia, um edifício, uma peça de teatro, uma performance, etc. – produzidos por um artista. Os fragmentos de arte são efémeros, feitos e desfeitos num instante, produto do acaso ou de um encontro fortuito. É o rasgo de luz que quebra a solidez do espaço e o aquece; é a madeira do caixilho que desaparece com a claridade intensa que queima as paredes; é a porta que abre para um fundo negro; é a fissura do tecto mal cicatrizada... momentos acidentais de fruição estética onde o Ser se sente num *entre-tempo*. São *micro-construções* artísticas criadas pela vida, independentes de artistas e de obras de arte. Movimentos vitais que extravasam o vivido. Pedacos soltos de vida que pululam do mundo, sobrepondo-se ao quotidiano. Isto significa que tudo tem um potencial artístico imanente, pronto a atingir um grau de intensidade que o torne matéria de expressão –

²³⁵ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993, p. 39.

sensação. Neste sentido, também a experiência arquitectónica, como experimentação criativa, pode acontecer em toda e qualquer construção arquitectónica, quer seja obra de arte ou não. Como referido anteriormente, é precisamente o facto de a obra de arte arquitectónica fixar as sensações – os perceptos e os afectos – que a distingue das restantes construções arquitectónicas. O oposto do meu quarto, que não é uma obra de arte, nem integra um apartamento ou edifício que o seja. É um espaço qualquer e o edifício mais um. A diferença está em que a obra de arte arquitectónica é um bloco de sensações e que, por essa razão, impede que a experiência arquitectónica caia no indeterminado ou seja capturada pela representação. Sem consistência, as mudanças da percepção para perceptos e dos estados afectivos para afectos (libertação das percepções e das afecções de um sujeito ou de um objecto) não são fixados num bloco de devir. A falta de consistência do composto de sensações impede que este se conserve por si mesmo, desfazendo-se ao mesmo tempo que se faz, perdendo-se no indeterminado, no inconsciente²³⁶. Este é o problema que a obra de arte resolve com o plano de composição, onde se fixam as sensações num bloco de devir através da casa-sensação. “*A casa participa inteiramente no devir. Ela é vida, «a vida não orgânica das coisas». De todos os modos possíveis, é a junção de planos sob mil orientações que definem a casa-*

²³⁶ Sobre a falta de sustentabilidade do bloco de sensações, Deleuze dá vários exemplos, particularmente em *Mil Planaltos* (Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução e prefácio de Rafael Godinho, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, pp. 346-351; 359-364; doravante será usada a abreviatura MP) e *O que é a filosofia?*. Em *Mil Planaltos*, Deleuze usa as drogas como exemplo para saber se a sua utilização ajuda os artistas no acto criativo, já que as drogas operam uma mudança na percepção. A droga altera a experiência do mundo sob a orientação de uma “*linha de causalidade perceptiva que faz com que 1) o imperceptível é percebido, 2) a percepção é molecular, 3) o desejo investe directamente a percepção e o percebido*” (MP, p. 346; 359). As drogas criam, realmente, zonas de devir, onde o ser do sensível é sentido como sensação: “*a droga faz perder as formas e as pessoas, faz representar as loucas velocidades da droga e as prodigiosas lentidões do após droga, acasala umas às outras como lutadores, dá à percepção a potência molecular de apreender micro-fenómenos, micro-operações, e ao percebido, a força de emitir partículas aceleradas ou retardadas, segundo um tempo flutuante que já não é o nosso, e das hecceidades que já não são deste mundo: desterritorialização, «estava desorientado...» (percepção de coisas, de pensamentos, de desejos onde o desejo, o pensamento, a coisa invadiu toda a percepção, o imperceptível por fim percebido). Apenas o mundo das velocidades e das lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto. Só o ziguezague de uma linha, como «a correia do chicote de um almocreve em fúria», que dilacera rostos e paisagens*” (MP, pp. 346-347; 359-360). Mas a dependência não cessa de segmentar a linha de fuga causal perceptiva, fazendo-a enrolar sobre si mesma, transformando um espaço criativo num buraco negro onde tudo se desfaz porque o caos e o informe invade tudo; e “*em vez de um corpo sem órgãos rico ou cheio para que as intensidades passem, as drogas erguem um corpo esvaziado ou vitrificado, ou um corpo canceroso: a linha causal, a linha criadora ou de fuga, torna-se imediatamente em linha de morte e de abolição*” (MP, p. 349, 362). O caso das drogas é pontualmente referido em *O que é a filosofia?*, ao lado dos exemplos de Cézanne, dos desenhos de crianças e das pinturas de loucos. Em Cézanne, Deleuze refere que o pintor procurava “*uma outra solidez, outras bases e outros blocos*” (Qph, pp. 155-156), porque as misturas ópticas das cores não eram suficientemente consistentes. Os desenhos de crianças raramente se sustentam enquanto as pinturas dos loucos “*sustentam-se quase sempre, mas sob a condição de serem saturadas e de não deixarem subsistir o vazio*” (Qph, p. 156), o que torna impossível o devir porque o vazio é uma condição necessária para o seu movimento.

sensação. A casa em si mesma (ou o seu equivalente) é a junção finita dos planos coloridos”²³⁷. A casa é a estrutura vazia que fixa os fragmentos de arte e de vida, as intensidades, as singularidades, as hecceidades soltas ou desterritorializadas, num bloco de sensações; é um *não-lugar* e um *entre-tempo* das possibilidades de facto. Ou seja, os blocos não actualizam os acontecimentos virtuais, mas encarnam-nos, dão-lhes corpo, universos, que “*não são virtuais nem actuais; são possibilidades, o possível como categoria estética («o possível, ou eu sufocarei»), a existência do possível, enquanto os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-natureza que sobrevoa todos os universos possíveis*”²³⁸. Os blocos de devir introduzem o futuro como sensação no pensamento puro ao mesmo tempo que se constituem como experimentação criativa do absolutamente novo como possibilidade. Ou seja, o novo só o é enquanto possibilidade futura, devir, porque no devir a matéria expressiva está em constante arranjo e desarranjo. É a antecipação, a expectativa, a espera do hábito; fazendo da obra de arte algo inacabado, obra aberta, que dura enquanto o material durar, enquanto o corpo durar, na esperança que o meu caso continue. O hábito está, assim, entre o virtual e as possibilidades de facto, entre a repetição e o absolutamente novo, contraindo ambos no presente vivo, fundação sobre a qual se constrói o plano de composição ou a experiência arquitectónica.

O plano de composição é construído sobre o caos pelo movimento de fixação dos blocos de devires e à medida que estes vão sendo constituídos sob a influências de forças endógenas e exógenas. As forças endógenas vêm do fundo dos corpos e do inconsciente; as forças exógenas são cosmológicas ou do universo, que se movem sob o quotidiano e que lhe dão forma. A casa traça um território no caos, determina uma zona de sentido e de sensação, que filtra as forças do cosmos ou do universo e as combina com as forças interiores que ela fixa. É neste sentido que Deleuze afirma que o ser de sensação é “*um composto de forças não-humanas do cosmos, dos devires não-humanos do homem, e da casa ambígua que os permuta e os ajusta*”²³⁹; cujo resultado é tornar sensível ou visível as forças insensíveis ou invisíveis como sensação ou signo. Torna-se evidente que a força invisível “*encontra-se em relação estreita com a sensação: para que haja sensação é preciso que uma força se exerça sobre um corpo [...]. Porém, se a força é condição da sensação, não é contudo ela que é sentida, já que a sensação «dá» algo de inteiramente*

²³⁷ Qph, p. 170.

²³⁸ Qph, p. 168.

²³⁹ Qph, p. 173.

diferente a partir das forças que a condicionam”²⁴⁰. O que é dado na sensação é a matéria de expressão, que pode ser de natureza sonora, colorida, geométrica, etc. Como exemplifica Deleuze, “*a música esforça-se para tornar sonoras forças que o não são*”²⁴¹; a arquitectura, por sua vez, esforça-se por as tornar espaciais. Estas forças invisíveis são comuns a todas as expressões artísticas, já que são forças do universo, forças vitais e cosmológicas: o tempo, o movimento, a luz, a pressão, a inércia, o peso, a atracção, a gravitação, a germinação, a dilatação, a contracção, etc. Mas, como a arte, e em particular a arquitectura, consegue captar e tornar visíveis as forças invisíveis?

Na pintura de Francis Bacon, Deleuze afirma que é a *Figura*²⁴² que torna sensível as forças insensíveis. Na arquitectura, a Figura não está só na obra arquitectónica, mas também somos nós e o nosso corpo, extraído da vida quotidiana, e não da figuração como no caso das Figuras de Bacon, e tornado corpo intensivo, corpo sem órgãos, plano de composição, puro hábito, expectativa. Nós sofremos os efeitos das forças que as obras arquitectónicas fixam e expressam; somos, em parte e progressivamente, formados pela vivência arquitectónica quotidiana, que se constitui como fundo inconsciente que abarca todos os nossos comportamentos e acções diárias, entrando em combinações com os imperativos interiores que nos condicionam. Combinações ou arranjos que produzem a necessidade que nos impele a agir de uma determinada forma, num determinado contexto específico. Necessidade essa que é sentida pelo sujeito de forma negativa como falta ou carência, mas que é derivada de necessidades ontológicas mais profundas e positivas onde a vida é afirmada como excesso. As obras de arte arquitectónicas colmatam as necessidades sensíveis e físicas ao mesmo tempo que expressam as necessidades vitais ao elevar ou introduzir o quotidiano, já transformado em matéria de expressão (perceptos e afectos), na sensação; nas restantes construções arquitectónicas, a matéria de expressão, as puras diferenças ou singularidades, perdem-se no indeterminado, sendo que, na maioria das vezes, nem as necessidades mais elementares são resolvidas adequadamente. A obra de arte arquitectónica transforma a necessidade como falta numa necessidade como afirmação de vida, fazendo de cada gesto habitual um monumento, de cada repetição mecânica e estereotipada uma diferença que ressoa por todo o quotidiano e o modifica de uma só vez para todas as vezes. A opinião enraizada e comum de um quotidiano que

²⁴⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, tradução e introdução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p. 111 (doravante será usada a abreviatura FB).

²⁴¹ FB, p. 111.

²⁴² Deleuze emprega o termo “*Figura*”, com maiúscula, para marcar a diferença ou a oposição em relação à figuração, à ilustração, ao figural, ao figurativo.

banaliza a existência e que recobre a verdadeira vida é voltada do avesso pela experiência arquitectónica, que atravessa todas as construções arquitectónicas, que chafurda no quotidiano, que tem na vivência quotidiana a sua matéria de expressão. O quotidiano nada tem de banal, somente a nossa representação dele, somente o uso trágico-cómico que dele fazemos. É só uma vida que está em processo constante de construção e demolição.

O hábito é a expressão sensível do quotidiano, a sua vivência, que abre o sem-fundo. Mergulha-nos no quotidiano ao mesmo tempo que o contrai todo em nós num presente vivo acompanhado de um passado e aberto a um futuro. No hábito, a recepção arquitectónica reúne e faz coexistir em si o útil e o artístico, ou melhor, o quotidiano devém arte; e depende da construção arquitectónica conseguir fixar o movimento da vida para se tornar obra de arte. Neste contexto, a experiência arquitectónica distingue-se da estabelecida forma de fruição artística, assente na contemplação visual e na concentração consciente do espectador diante da obra de arte, imergindo-se nela, como refere Benjamin, ao, pelo contrário, fazer mergulhar a obra arquitectónica, arte ou não, no habitante (já não espectador), pela distração ou, mais precisamente, pelo inconsciente, através do hábito. O espectador tende a esquecer-se de si no interior da obra de arte ao ser retirado do quotidiano durante um momento excepcional e de excepção. Afirmamos que o “*esquecimento de mim*” é a condição *sine qua non* de qualquer experiência estética. É um facto. Mas sob esta condição, o hábito, como experiência arquitectónica, opera de maneira diferente. Age imperceptivelmente, não requer atenção nem concentração. Eu já estou, desde logo e sempre, esquecido de mim; é outro que age por mim. O hábito age subconscientemente em mim, sobre mim e por mim; libertando a consciência para outras acções. Mas enquanto raciocino, o hábito capta pequenas diferenças e produz pequenas percepções e acções que me influenciam impercetivelmente. Uma pequena mudança de tonalidade na pele ou de temperatura, um palpitar de um músculo, um som perdido, um reflexo difuso... Henri Cartier-Bresson percebia estas nuances e subtilezas dos perceptos e dos afectos como poucos, conseguindo-as fixar em imagem como ninguém. No hábito, a arquitectura envolve-nos e atravessa-nos sem darmos por isso. A experiência arquitectónica do hábito não é um momento excepcional e de excepção que nos retira do quotidiano mediano e banal ao inserir-nos no interior da obra de arte. Pelo contrário, a obra arquitectónica coloca-nos no âmago do quotidiano, porque o momento excepcional e de excepção é quotidiano, diário, repetido, *agora mesmo, já passado e sempre porvir*.

A contemplação de obras de arquitectura exclusivamente através da percepção óptica – prática normativa da fruição artística em geral – deixa escapar a essência da vivência arquitectónica: o quotidiano no hábito. A percepção visual de edifícios coloca-nos numa relação sujeito-objecto que o hábito não suporta porque nos retira do quotidiano, a olhar de fora sem sentir ou conhecer as forças vitais que estão em jogo. É a visão do turista diante de edifícios históricos e célebres²⁴³. A minha visão quando visitei o Panteão de Roma, essa excepcional peça de arquitectura. O termo “*peça*” indica logo a objectificação da obra. A própria intenção de “*ir ver*” ou “*visitar*” o Panteão expressa a consciência de um sujeito que *vai ver* um objecto, neste caso arquitectónico. Para captar o modo de ser completo do Panteão, para ele se imiscuir completamente em mim, teria de tornar-me um habitante da cidade de Roma, do próprio bairro. Como turista, toda a experiência está sempre limitada àquele momento excepcional e de excepção. Como crítico, toda a análise está contaminada por pressupostos, modelos e conceitos pré-estabelecidos. O desejo ou a expectativa é que a excepção não cesse de se repetir, sempre e de cada vez excepcional, na esperança que o caso continue. A rememoração está longe de ser suficiente; só no hábito enquanto repetição como diferenciação da diferença.

A diferença entre o turista e o habitante, que é a diferença entre o espectador e o utilizador, está precisamente na forma como é realizada a recepção das obras arquitectónicas, respectivamente, pela percepção óptica consciente e pela percepção táctil inconsciente, definida mais pelo hábito do que pela atenção. Aliás, na recepção arquitectónica, como refere Benjamin, “*o hábito determina mesmo em larga medida a própria recepção óptica. Pela sua essência, ela efectua-se muito menos num estado de concentração tensa do que sob uma pressão fortuita*”²⁴⁴. Mas vamos mais longe que Benjamin, afirmando que na vivência arquitectónica a recepção óptica não só é determinada pelo hábito como está necessariamente implicada nele. Na experiência arquitectónica, o hábito, por funcionar pelo inconsciente e de acordo com as necessidades de ocasião, a referida “*pressão fortuita*” fruto do encontro com o mundo, determina e orienta, sob a acção do sentido táctil, a percepção visual; perdendo a sua intencionalidade consciente e sendo, assim, colocada no campo do acaso e do fortuito ao mesmo tempo que deixa de dominar o espectro perceptivo. Não há uma oposição entre o hábito, como percepção táctil, e a contemplação visual. O hábito é que contrai em si tanto o táctil como

²⁴³ Walter Benjamin. “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica <3ª versão>”, em *A Modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Assírio & Alvim: 2006, p. 238.

²⁴⁴ *Idem*.

o óptico, assim como os restantes sentidos, de acordo com contemplações mais profundas e inconscientes, as dos mil hábitos que nos constituem. Estas contemplações vitais, *sem imagem*, fazem do hábito uma experimentação existencial e artística, ontológica e estética, unificadas no plano de composição arquitectónico, onde vida e obra coincidem como devir.

A submissão da visão ao táctil no hábito produz uma mudança no usual funcionamento do aparelho perceptivo e, conseqüentemente, alterações na experiência estética. Historicamente, a hegemonia da visão é evidente na determinação da recepção perceptiva do mundo, secundarizando os outros sentidos. A história da arte está assente na imagem (excepto a música, que por não ter imagem vai além das restantes formas de arte) e a experiência estética está assente na percepção visual. Os demais sentidos surgem como nota de rodapé, se tanto. Na arquitectura, o domínio da visão deu origem a projectos de grande impacto visual, mas a edifícios pobres para o corpo. Há um desfasamento grande entre a concepção arquitectónica, consubstanciada no projecto, e a experiência real do edifício construído. O projecto arquitectónico é desenvolvido exclusivamente sob a orientação da visão, que quando construído não se adequa à experiência real de estar no mundo, que tem como ponto móvel de aplicação um corpo, composto por cinco sentidos, que quando combinados e sintetizados, determinam a nossa experiência do mundo.

O arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa, no seu livro *The Eyes of the Skin*, de natureza fenomenológica, analisa, precisamente, a relação da arquitectura com o corpo definido como o lugar da percepção e do pensamento enquadrada numa crítica à hegemonia da visão, onde esta é destituída como sentido dominador em favor de uma maior equidade dos sentidos, descobrindo em si uma outra dimensão: a háptica. É, portanto, pelo sentido táctil que a visão é destronada:

“[T]odos os sentidos, incluindo a visão, são extensão do sentido táctil; os sentidos são uma especialização do tecido da pele, e todas as experiências são modos do tocar e assim relacionados com a tactilidade. O nosso contacto com o mundo tem lugar na linha de fronteira do eu através de partes especializadas da nossa membrana envolvente”²⁴⁵.

²⁴⁵ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, preface by Steven Holl, John Wiley & Sons, 2005, p. 10 (doravante será usada a abreviatura TES).

A ideia essencial que Pallasmaa transmite na sua obra é a seguinte: todos os sentidos – audição, paladar, olfacto, tacto, visão – derivam de uma especialização da pele – o órgão do tacto –, membrana corporal que articula a consciência com o mundo ao definir os modos perceptivos que configuram a nossa experiência físico-psicológica de estar no mundo. Ou seja, o tacto faz coincidir o sentido interno com os sentidos externos na experiência. Integra-nos no mundo porque podemos tocar nos objectos, estamos em *contacto* directo com o que nos rodeia e obtemos, assim, uma correspondência física para a nossa percepção visual, que tende a separar-nos do mundo. Sabemos que o mundo existe porque o sentimos, pelo tacto. A experiência do turista é limitada precisamente porque “do lado tátil não existe qualquer espécie de contrapartida para a contemplação na percepção óptica”²⁴⁶. O mesmo se pode dizer do espectador que num museu, galeria ou sala de cinema contempla uma pintura, uma escultura ou um filme. Há uma componente turística nestas actividades, até a obra de arte nos capturar e nos tornar habitantes dela. Ora, o habitante vive fundamentalmente com o corpo, pelo tacto, através do hábito. No hábito, a visão consciente e focada determina menos a experiência quotidiana que a visão periférica, que é inconsciente e desfocada²⁴⁷. Neste sentido, Pallasmaa defende que as percepções visuais inconscientes têm influência decisiva na construção da identidade e da experiência perceptiva. Enquanto a visão central coloca-nos em confronto com o mundo, a visão periférica implica-nos na “carne do mundo”²⁴⁸. O sentido fenomenológico é evidente, particularmente quando o autor afirma que as percepções visuais são integradas no “*continuum háptico do eu*”²⁴⁹. O Eu é constantemente modelado por percepções inconscientes que ajudam a determinar a personalidade e os comportamentos.

A crise de identidade por que passa a sociedade actual resulta, na perspectiva do autor, da desvalorização e ignorância das percepções tácteis em favor da visão central e consciente. Isto leva-o a concluir que a nossa falta de identificação com os edifícios contemporâneos resulta da pobreza destes no campo da visão periférica. Os arquitectos esquecem-se que a “*percepção periférica inconsciente transforma as formas retinais numa experiência espacial e corporal. A visão periférica integra-nos no espaço,*

²⁴⁶ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica <3ª versão>”, em *A Modernidade*, Edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, 2006, p. 238.

²⁴⁷ Juhani Pallasmaa refere evidências médicas de que a visão periférica tem prioridade no nosso sistema perceptivo e mental. Conforme indicado na bibliografia de *The Eyes of the Skin*, cf. Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Sheldon Press (London), 1975.

²⁴⁸ TES, p. 10.

²⁴⁹ TES, p. 11.

enquanto a visão central expulsa-nos do espaço, fazendo-nos meros espectadores”²⁵⁰. Actualmente, as construções arquitectónicas são projectadas e edificadas sob a orientação exclusiva da visão central, ou seja, para serem vistas como espectáculo ou imagem, não para serem habitadas pelo corpo. Pallasmaa refere que em culturas antigas, as construções eram orientadas pelo corpo *“da mesma forma que o pássaro constrói o seu ninho através dos movimentos do seu corpo”*²⁵¹. Por exemplo, a arquitectura indígena de lama ou de barro parece ter surgido, principalmente, sob a orientação háptica e muscular, refere o autor; acrescentando que é possível *“identificar a transição da construção indígena do háptico para o controlo da visão como perda de plasticidade e intimidade”*²⁵². Esta perda foi também sendo progressiva ao longo da história da arquitectura, principalmente com a disseminação teórico-prática da noção de um observador sem corpo, sem ponto de aplicação no mundo, desencarnado²⁵³. É, neste sentido, que os arquitectos actualmente desenvolvem os projectos com a ajuda das novas tecnologias digitais. Procuram construir imagens, nada mais que imagens: imagem-projecto e imagem-edifício. As consequências para a arquitectura são a perda de plasticidade da construção, da relação táctil e útil com o corpo, de materialidade e de sentido espaço-temporal. Em suma, a arquitectura sofre de uma falta de sensualismo e de erotismo que impede uma relação íntima e sensível entre o construído e as pessoas.

É a visão periférica, na opinião de Pallasmaa, que resiste ao domínio da visão e abre o caminho para uma experiência sensível completa, isto é, composta pelos cinco sentidos, o que significa, como vimos, uma experiência háptica. Só uma arquitectura com forte qualidade háptica – texturas, forte sentido de materialidade e de peso, luz materializada, densidade espacial, etc. – pode impedir que a recepção arquitectónica caia sob o controle da visão central. Mas é fundamental realçar que a visão só se torna um problema quando é retirada da sua relação natural com os restantes sentidos, silenciando-os, e com isso reduzindo a experiência perceptiva ao campo da visão consciente. É, no entanto, da natureza da visão colaborar com todos os sentidos; e todos entre si. Estar no mundo é uma experiência multissensorial sofrida pelo corpo e unificada num Eu [*self*]. Neste sentido, qualquer experiência arquitectónica significativa é multissensorial e

²⁵⁰ TES, p. 13.

²⁵¹ TES, p. 26.

²⁵² TES, p. 26.

²⁵³ Com o desenvolvimento das tecnologias digitais, especialmente da realidade virtual, a teoria e a prática arquitectónica tem-se afastado progressivamente das necessidades do corpo, mais preocupada com a imagem e com o Ego.

intensificadora da vida. “*A architectura fortalece a experiência existencial, o sentido pessoal de estar no mundo, que é essencialmente um fortalecimento da experiência do Eu [self]. Em vez da mera visão, ou dos clássicos cinco sentidos, a architectura envolve vários campos de experiência sensorial que interagem e se fundem entre si*”²⁵⁴.

Com a sua veia fenomenológica, Pallasmaa liga a arquitetura à existência e ao fortalecimento da identidade pessoal e colectiva, ou seja, do Eu e do Nós. Neste sentido, a arquitetura deve expressar o mundo enquanto exteriorização de nós. Mas o que Pallasmaa não notou, imerso na perspectiva fenomenológica, é que é a consciência que captura a visão, desliga-a do seu ambiente natural e torna-a hegemónica. A visão – interior (apercepção) e exterior (percepção) – torna-se a principal ferramenta perceptiva da consciência. E embora Pallasmaa refira o tátil e as pequenas sensações que daí resultam, ele submete-as à orientação da consciência e do Eu, à representação e à identidade; logo, sem dar conta e apesar dos seus esforços, ele volta a colocar sob a tutela da visão os restantes sentidos e o corpo. Talvez seja esta a razão por que não há qualquer referência ao hábito em *The Eyes of the Skin*, o que é incompreensível, já que toda a argumentação e descrição de Pallasmaa conduz naturalmente ao domínio do hábito, onde no inconsciente se dá a fusão dos vários domínios da experiência sensível que a arquitetura reúne. Mas, mais uma vez ficamos ao nível da consciência, do uso e do corpo sensível e fenomenológico, a carne. É necessário outro corpo, o corpo intensivo de Deleuze, o CsO.

Gilles Deleuze, no âmbito da sua ininterrupta crítica da representação, ultrapassa a fenomenologia por esta, por um lado, não se ter conseguido libertar da forma geral do senso comum e do bom senso e, por outro lado, ainda definir o campo transcendental por um Eu originário e sintético. Para Deleuze, a fenomenologia sofre do problema de ter uma imagem do pensamento originária e transcendental decalcada de uma imagem empírica, subordinando, deste modo, o condicionante ao condicionado, a causa ao efeito, o fundamento à fundação, o transcendental ao empírico²⁵⁵. Deleuze desarticula esta

²⁵⁴ TES, p. 41.

²⁵⁵ Sobre a filosofia de Edmund Husserl, Deleuze refere que na teoria husserliana da *doxa*, os “*diferentes modos da crença são engendrados em função de uma Urdoxa que age como uma faculdade do senso comum em relação às faculdades especificadas. O que aparecia tão nitidamente em Kant vale também para Husserl: a impotência desta filosofia romper com a forma do senso comum. Que dizer, então, de uma filosofia que sente bem que não seria filosofia se não rompesse, pelo menos provisoriamente, com os conteúdos particulares e as modalidades da doxa, mas que conserva dela o essencial, isto é, a forma, e que se contenta em elevar ao transcendental um exercício apenas empírico numa imagem do pensamento apresentada como «originária»?*” (LS, p. 119). Consequentemente, o sujeito transcendental husserliano

relação ao definir o seu campo transcendental como espaço onde se move um pensamento sem imagem, *musical*, destituído de qualquer subjectividade, sem eu [*Je*], nem Eu [*Moi*]. Já não há visão interna nem pontos de vista de um sujeito sobre o mundo. Apenas movimento intensivo livre e selvagem. Consequentemente, a visão – percepção e apercepção – sofre inevitavelmente uma redefinição por parte de Deleuze, especialmente exposta em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, onde é enquadrada numa análise à pintura em geral e à obra de Francis Bacon em particular; e em *Pintura: O Conceito de Diagrama* (2007)²⁵⁶.

Deleuze, à semelhança de Pallasmaa, reconhece a importância da função tátil da visão. Pode-se até afirmar que a noção de visão háptica presente em *Lógica da Sensação* e em *Pintura: O Conceito de Diagrama* pode ser considerada uma especialização da pele. Deleuze identifica na visão uma qualidade tátil intrínseca, e “*quando a própria visão descobre em si mesma uma função de toque que lhe é própria, que só a ela pertence e que é distinta da sua função óptica*”²⁵⁷, ela torna-se háptica. O háptico, para Deleuze, e baseado em Aloïs Riegl, “*não designa uma relação extrínseca entre a visão e o tacto, mas antes uma «possibilidade do olhar», um tipo de visão distinto do óptico*”²⁵⁸. Mas embora Deleuze refira que na visão háptica a função tátil é intrínseca à visão, devemos, no entanto, pensar esta relação inversamente, isto é, a visão como especialização da pele, como o faz Pallasmaa. É este último sentido que daremos à visão háptica de Deleuze.

À visão háptica opõe-se a visão óptica. Entre uma e outra, a visão está numa constante modulação de acordo com a relação de reciprocidade entre o olho e a mão, entre o visual e o manual. Deleuze pensa esta relação essencialmente no campo da pintura, fazendo da mão a ponta móvel do sentido tátil, mas a pele cobre todo o corpo; e é o corpo que está em jogo na vida e na arte, tanto na fruição estética como na produção artística. Portanto, a redução do corpo à visão e, particularmente, à mão, parece-nos curto, mas compreensível, dado que Deleuze faz uma análise à pintura, onde o trabalho visual e manual é preponderante, porém, não exclusivo. Na arquitectura, ao contrário da pintura, todo o corpo está claramente implicado na experiência arquitectónica, sendo que no

conserva a forma da pessoa, a consciência pessoal e a identidade subjectiva, contentando-se Husserl “*em decalcar o transcendental do carácter do empírico. O que é evidente em Kant, quando infere directamente as três sínteses transcendentais de sínteses psicológicas correspondentes, não o é menos em Husserl, quando infere um «Ver» originário e transcendental a partir da «visão» perceptiva*” (LS, p. 119).

²⁵⁶ Obra que corresponde ao curso leccionado na Universidade de Vincennes entre 31 de Março e 2 de Junho de 1981.

²⁵⁷ FB, p. 256.

²⁵⁸ FB, p. 204 (nota 119).

hábito, como referido, a visão é determinada sob a orientação do sentido tátil. No entanto, o conceito de visão háptica deleuziano tem aspectos que merecem atenção e que podem ser transportados para a arquitectura, nomeadamente, a relação com o inconsciente e com o complexo figura-fundo, onde o contorno é o elemento decisivo na sua determinação tal como acontece na definição do espaço pictórico.

Deleuze determina diferentes momentos da visão, e sendo esta uma especialização do sentido do tacto, fá-lo através do papel dos valores manuais na relação entre o olho e a mão: o digital, o tátil, o manual e o háptico. O digital corresponde ao máximo de subordinação da mão ao olho. Quanto mais subordinada está a mão ao olho, “*mais a visão desenvolve um espaço óptico «ideal» e tende a captar as suas formas segundo um código óptico*”²⁵⁹, as leis da perspectiva. Todavia, e porque a visão é uma especialização da função tátil do corpo, não é possível a existência de um espaço puramente óptico; existem sempre referentes manuais aos quais a visão remete, mesmo que inconscientemente. O espaço figurativo ou representativo é inevitavelmente de natureza tátil-óptico, expressão da vivência orgânica do homem. Quando a mão se insubordina em relação ao olho, a visão vê dissolver à sua frente o espaço tátil-óptico em favor de um espaço manual descoordenado, fragmentado e desfigurado, mas que ainda sustenta alguma coisa de visual. Só quando deixa de existir uma subserviência entre o olho e a mão em ambos os sentidos é que a função háptica do olho se revela totalmente e na sua independência como sensação, sem imagem; tornando-se o espaço igualmente háptico²⁶⁰.

Cada um destes valores manuais define um tipo específico de visão, que corresponde, por sua vez, a um tipo específico de espaço que é percepcionado pela relação entre forma e fundo, através do contorno. É determinando vários tipos de contornos, de acordo com o tipo de visão e de espaço, que Deleuze caracteriza artisticamente diferentes períodos históricos da pintura²⁶¹. Não nos vamos deter em nenhum destes períodos, o que nos interessa é como a relação forma-fundo é definida pelo contorno no contexto da visão

²⁵⁹ FB, pp. 255-256.

²⁶⁰ FB, pp. 255-256.

²⁶¹ Nas duas obras sobre pintura anteriormente referenciadas, Deleuze esboça uma breve história da pintura com base no contorno na relação figura-fundo, cuja análise fica de fora da presente dissertação, já que nos levaria para o domínio da história e da teoria da arte (e da arquitectura). No entanto, é de reter que seria possível e interessante fazer uma história da arte, e da arquitectura, centrada no papel do contorno na produção e na recepção artística. Sinteticamente, segundo Deleuze: (1) arte egípcia: visão háptica – espaço bidimensional háptico – contorno físico; (2) arte clássica greco-romana/renascentista: visão óptica digital – espaço tátil-óptico – contorno orgânico; (3) arte bizantina: visão óptica pura – espaço óptico puro – contorno óptico; (4) arte bárbara e gótica: visão manual – espaço manual – contorno tátil; (5) arte barroca: visão háptica – espaço háptico – contorno háptico.

e do tátil tem implicações na experiência arquitectónica do hábito, particularmente na vivência espacial. E, aqui, o importante é destacar como o espaço tátil-óptico da representação consciente e da vivência quotidiana pode ser desarticulado e transformado em matéria de expressão no hábito; ou seja, como o espaço torna visíveis e sensíveis as forças invisíveis e insensíveis da vida.

A contemplação visual apenas nós mantém no espaço tátil-óptico, recobrando referentes tácteis mais profundos, derivados do hábito. É o hábito, contraído pela vivência quotidiana, que activa de forma imperceptível a função tátil da visão na experiência arquitectónica, tornando a visão háptica e integrando-a num corpo háptico, corpo-sensação, que se relaciona com um espaço intensivo. Esta função háptica inconsciente é de tal forma potente que desarticula o espaço tátil-óptico ao promover a insubordinação da mão em relação ao olho. Neste sentido, o hábito é uma terceira alternativa às hipóteses avançadas por Deleuze para a desarticulação da representação orgânica: (1) “*exposição de um espaço óptico puro*”²⁶² liberto de todas as referências tácteis; (2) “*imposição de um espaço manual violento*”²⁶³ que sacode e agita a relação de subordinação da mão ao olho. Em relação à primeira hipótese, o hábito tem a vantagem de manter a função tátil da visão sem, por isso, cair num espaço puramente óptico; sobre a segunda hipótese, tem a vantagem de operar imperceptivelmente, sem ser necessário violência para impor um espaço manual. Violência que é muito do agrado de Deleuze, mesmo essencial. O conceito de diagrama, a detalhar, tem precisamente a função de desarticular o figurativo e a organização orgânico do espaço tátil-óptico através de uma violência *controlada* manualmente que introduz o caos-catástrofe no espaço da obra²⁶⁴. Neste sentido, o que para nós é uma vantagem pode não o ser para Deleuze, já que ele advoga sempre uma violência que nos força a pensar, a criar, a sentir. Mas o que nos parece é que a violência no hábito está na contracção intensiva, que só pode ser suportada por almas contemplativas a uma escala embrionária. Aqui, temos necessariamente que relembrar que contemplar é o movimento de diferenciação da diferença, e cada alma contemplativa ou sujeito larvar é, diz Deleuze, um ovo, sujeito a forças intensivas que determinam processos de individuação num campo de individuação virtual formado ao mesmo tempo. “*O mundo é um ovo. E o ovo dá-nos, com efeito, o modelo da ordem das razões:*

²⁶² FB, p. 211.

²⁶³ FB, p. 211.

²⁶⁴ O termo “*controlada*” tem um duplo significado: (1) o movimento do diagrama é realizado e controlado pela mão; (2) o caos-catástrofe que o diagrama introduz na obra não pode proliferar e tomar conta de toda a obra.

diferenciação-individação-dramatização-diferenciação (específica e orgânica). [...] É sempre a individuação que comanda a actualização”²⁶⁵. São estas violentas forças morfogenéticas que o hábito suporta no inconsciente, puro *spatium* intensivo, e que nos individualizam. “*Somos feitos de todas essas profundidades e distâncias, dessas almas intensivas que se desenvolvem e se re-envolvem. Chamamos factores individuates ao conjunto dessas intensidades envolventes e envolvidas, dessas diferenças individuates e individuais que não para de penetrar umas nas outras através dos campos de individuação. A individualidade não é o carácter do Eu, mas, ao contrário, forma e nutre o sistema do Eu dissolvido*”²⁶⁶.

O espaço intensivo de individuação é criado pelo devir, pela vida inorgânica através de uma linha abstracta cujo contorno é o dela e cujo sentido é produto do acaso do jogo ideal. Deleuze afirma que toda a arte, assim como toda a vida, começa com a linha abstracta, não só porque a arte primitiva começou no pré-figurativo²⁶⁷, mas, fundamentalmente, porque ela, por um lado é a origem da figuração e da representação, isto é, “[o] figurativo ou imitativo, a representação, são uma consequência, um resultado que vem de certas características da linha quando toma tal ou tal forma”²⁶⁸; e, por outro lado, desarticula o figurativo e a representação porque “*liberta uma potência de vida que o homem rectifica, que os organismos contêm e que a matéria exprime mantendo a característica, o fluxo ou o impulso que a atravessa. Se tudo é vivo, não é porque tudo é orgânico e organizado, mas, pelo contrário, porque o organismo é um desvio da vida. Em suma, uma intensidade de vida germinal inorgânica, uma potente vida sem órgãos, um Corpo vivo tanto mais que é sem órgãos, tudo o que se passa entre os organismos (...)*”²⁶⁹. A força vital da linha abstracta, pelo seu movimento, constrói um espaço liso ou nómada, que se opõe ao espaço estriado ou sedentário do figurativo, desenhado pelo contorno de acordo com coordenadas fixas. O espaço liso é ocupado por hecceidades ou acontecimentos, é um espaço de afectos, libertos de um sujeito, é “*uma percepção háptica, em vez de óptica. Enquanto no estriado as formas organizam uma matéria, no liso, materiais assinalam forças ou servem-lhes de sintomas. É um espaço intensivo, em vez de extensivo, de distâncias e não de medidas. Spatium intensivo em vez de Extensio.*

²⁶⁵ DR, p. 404.

²⁶⁶ DR, p. 409.

²⁶⁷ MP, p. 631.

²⁶⁸ MP, 632.

²⁶⁹ MP, p. 634.

Corpo sem órgãos, em vez de organismo e organização”²⁷⁰. A percepção háptica é uma questão de sensação, não de medida ou de imagem. É uma questão de intensidades e de devires, de ventos e de ruídos, de forças e de qualidades tácteis e sonoras, matérias de expressão que se movem e se arranjam no espaço liso e neutro do CsO. O CsO não se opõe aos órgãos, mas à organização orgânica, ao organismo, ao corpo orgânico, composto de estratos bem sedimentados. O CsO é o que já está entre os estratos, recoberto nos estratos, no seu seio. Ou seja, o CsO é um sujeito larvar, uma alma contemplativa, um ovo. “*O ovo é o meio da intensidade pura, o spatium e não a extensio, a intensidade Zero como princípio de produção*”²⁷¹. O ovo é o germe intenso que não cessa de se produzir, de se construir, quer dizer, de devir. É o desejo que o seu caso continue, crença que está na raiz do hábito, e na raiz está o devir, o devir impercetível da imanência. Cada CsO, afirma Deleuze, é um bocado de imanência, um planalto, que “*são regiões de intensidade contínua, que são construídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior*”, que implica em si outros planaltos ao mesmo tempo que comunica com outros sobre o plano de imanência, ele próprio um CsO, numa lógica rizomática. A consistência do plano de imanência é dada pelo movimento de passagem de intensidades ou devires. Está tudo dependente do movimento intensivo de diferenciação, de acelerações e de abrandamentos, de contracções e de afastamentos, de retenções e de dilatações, tudo aquilo que o hábito suporta no inconsciente, entre os estratos, nas profundidades do corpo. Aliás, o hábito, por se formar progressivamente, estratifica e sedimenta o corpo ao mesmo tempo que o diferencia e o desarticula elevando-o ao seu exercício transcendente, transformando-o num corpo intensivo constituído por uma multiplicidade de hábitos, de CsO. No presente da metamorfose, o passado é modificado à luz das possibilidades de facto do futuro.

A Figura é o CsO, o devir, o plano de composição. Como referido antes, nós somos a Figura que recebe as sensações da vivência arquitectónica. Antes de mais, somos um corpo orgânico, vivido; mas para lá do organismo, como limite radical do corpo vivido, está o CsO, produto da metamorfose do corpo sensível em corpo intensivo quando percorrido por uma onda “*que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações da respectiva amplitude*”²⁷². Neste sentido, o corpo deixa de ter órgãos, e passa a ser composto de níveis ou de limiares de intensidades. “*De tal modo, que a sensação não é*

²⁷⁰ MP, p. 609.

²⁷¹ MP, p. 216.

²⁷² FB, pp. 93-94.

qualitativa e qualificada; a sensação tem somente uma realidade intensiva que já não determina nela dados representacionais, mas sim variações alotrópicas. A sensação é vibração”²⁷³. Esta sensação entra em comunicação com outras sensações em outros níveis através de ressonância, precisamente, porque vibra. Todo o corpo é uma caixa-de-ressonância que se abre a forças exteriores e a outros corpos, de natureza diversa, entrando também em comunicação por ressonância, sendo o mundo, o universo, uma gigante caixa-de-ressonância.

O espaço arquitectónico quotidiano torna-se intensivo quando se torna musical. Tal como o corpo vibra interiormente, também o espaço vibra e vibra mais intensamente quanto mais intensamente for vivenciado pelo corpo. Portanto, o corpo e o espaço comunicam entre si. O corpo é envolvido pelo espaço ao mesmo tempo que o imiscua imperceptivelmente em si através do hábito, *o contrai em si*, estando ambos numa relação de determinação recíproca. Neste sentido, habitar é imperceptivelmente devir-espaço; e no entre-tempo, o corpo intensivo transmite as suas forças ao espaço ao mesmo tempo que sente as forças vitais que o espaço torna visíveis e sensíveis como devir. Nesta cesura, no CsO, produz-se a imanência numa contracção onde o corpo devém espaço.

Em cada espaço arquitectónico ressoa a vida, a passagem da vida, e presas nas paredes, nos pavimentos e nos tectos, assim como a flutuar no espaço, ficam partículas de memória, pedaços de vida, fragmentos de arte, pequenas percepções e sensações, *singularidades que constituem a atmosfera do espaço*; são marcas e sintomas da vivência quotidiana que passam despercebidos à consciência, mas que nos influenciam diária e inconscientemente. É este universo imperceptível que subsiste, insiste, persiste, cheio de vida e de forças invisíveis e insensíveis, que o arquitecto deve aceder e fixar em blocos de sensação para que possam ser experienciadas como devir, quer dizer, como vida.

3. O outro lado da experiencia arquitectónica: o arquitecto

A recepção arquitectónica e a criação de arquitectura são os dois lados da experimentação arquitectónica. *O arquitecto habita a criação, quer dizer, o devir*. No interior do movimento de criação o imprescindível é fixar uma ideia num bloco de sensações. A ideia é o conceito que funda o projecto e a obra. Já vimos anteriormente que uma ideia é arquitectónica quando a sensação é fixada num bloco de planos-espaços. Mas

²⁷³ FB, p. 94.

há mais na ideia arquitectónica. Antes de mais, o que é uma ideia? Estando no âmbito do empirismo transcendental de Deleuze, tomaremos a sua definição de ideia, retirada de Kant, como sendo essencialmente problemática; “[i]nversamente, os problemas são as próprias Ideias”²⁷⁴. Elas são problemas porque o dado remete para a uma instância que o produziu e do qual decorre como solução ou resposta. Ou seja, o dado problematiza a ideia ao mesmo tempo que esta surge como problemática e problematizante. A ideia, como condição transcendental pela qual o dado é dado, constitui um campo no qual a condição e o condicionado se reúnem²⁷⁵. Tal só é possível porque, como diz Deleuze citando Kant, “as Ideias são «problemas sem solução»”²⁷⁶. Isto não significa que há problemas insolúveis, mas que os problemas subsistem nas suas soluções, não sendo eliminados ou suprimidos, “pois são a condição indispensável sem a qual nenhuma solução jamais existiria”²⁷⁷. A ideia de uma solução actual é o seu lado virtual, que está *fora* da experiência, mas que nem por isso deixa de ser menos real ou objectiva; pelo contrário, a ideia, destituída de qualquer conteúdo empírico, tem o problema como o seu único e verdadeiro objecto, que não pode ser dado nem conhecido, é um completo indeterminado. Mas a indeterminação e a objectividade da ideia são o primeiro momento da sua estrutura. Ela apresenta outros dois. A ideia é indirectamente determinado em relação aos objectos da experiência aos quais confere existência e é acompanhada por “o ideal de uma determinação completa infinita”²⁷⁸ de toda a realidade, sempre inalcançável (por exemplo, Deus). Em suma, a unidade objectiva da ideia em Kant, segundo Deleuze, é constituída pelos seguintes elementos que estão numa relação de determinação recíproca: (1) o objecto da ideia indeterminada (o problema, que é vazio de sentido, de conteúdo e de forma, ou seja, é abstracto); (2) o objecto no qual a ideia é determinável (objectos actuais que resolvem parcial e transitoriamente o problema ideal numa operação de actualização); (3) o ideal de uma determinação infinita (representação num conceito). A estrutura interna da ideia é problemática por três ordens de razão: primeiro, é naturalmente problemática; depois mantém-se problemática porque, por um lado, o problema ideal não é definitivamente resolvido num objecto actual; e, por outro lado, o

²⁷⁴ DR, p. 283.

²⁷⁵ O importante para Deleuze é não cair no erro de Kant quando este deduz os conceitos puros do entendimento a partir do sensível ou do empírico. A determinação da ideia deve ser deduzida sem depender do dado ou da sua determinação, ou seja, as condições pelo qual o dado é dado não devem ser decalcadas ou copiadas do que é condicionado, o dado.

²⁷⁶ DR, p. 284.

²⁷⁷ DR, p. 284.

²⁷⁸ DR, p. 285.

objecto actual não corresponde a uma representação ideal infinita. Não é demais sublinhar o carácter problemático da ideia e a importância da determinação recíproca entre todos os elementos da sua estrutura indeterminado-determinável-determinação.

Estes três elementos constituem a unidade dialéctica e problemática da ideia ao mesmo tempo que a definem como um “*universal concreto em que a extensão e a compreensão caminham juntas, não só porque ela compreende em si a variedade ou a multiplicidade, mas porque compreende a singularidade em cada uma das suas variedades*”²⁷⁹. Neste sentido, Deleuze afirma que as “*Ideias são multiplicidades; cada Ideia é uma multiplicidade, uma variedade*”²⁸⁰. O que é uma multiplicidade? A multiplicidade não é o múltiplo nem é o oposto do uno. Ela é a realidade primeira da ideia, composta de singularidades, quer dizer, de diferenças intensivas em permanente diferenciação. Uma multiplicidade é uma função operativa em constante modulação ou variação, sem quebras ou saltos, que definem a génese de uma ideia. Esta modulação equivale a uma estrutura, à ideia, que não é fixa nem representativa, mas dinâmica e em diferenciação, definida pelas seguintes três condições: (1) é um virtual sub-representativo sem forma sensível nem identidade; (2) é determinada por relações recíprocas internas, isto é, ligações ideais não localizáveis que captam variações diferenciais; (3) “*uma ligação múltipla ideal, uma relação diferencial deve actualizar-se em correlações espaço-temporais diversas, ao mesmo tempo que os seus elementos se encarnam em termos e formas variadas*”²⁸¹. A multiplicidade é, então, uma estrutura constituída de singularidades virtuais pré-individuais e impessoais (puras diferenças) em constante variação que estão numa relação ideal de determinação recíproca; estas relações diferenciais, por sua vez, são sintetizadas e actualizadas em relações reais e encarnadas em termos. É, deste modo, que “*a Ideia se define como estrutura. A estrutura, a Ideia, é o «tema complexo», uma multiplicidade interna, isto é, um sistema de ligação múltipla não localizável entre elementos diferenciais, que se encarna em correlações reais e em termos actuais*”²⁸². Neste sentido, génese e estrutura coincidem na modulação, definida, assim, como estrutura-genética. Este ponto é essencial porque permite compreender como se dá a passagem do virtual ao actual. A génese vai do virtual ao actual, ou seja, vai da estrutura, quer dizer, da ideia à sua encarnação, “*dos elementos diferenciais e das suas*

²⁷⁹ DR, p. 295.

²⁸⁰ DR, p. 303.

²⁸¹ DR, p. 305.

²⁸² DR, p. 305.

ligações ideais aos termos actuais e às correlações reais diversas que, a cada momento, constituem a actualidade do tempo”²⁸³, o hábito. Isto significa que as sínteses passivas do tempo perfazem uma estrutura ideal que corresponde a uma *génese estática* que opera fora da historicidade, isto é, a constante modulação da estrutura ideal é a-histórica porque ela constitui o tempo linear e, nesse sentido, é uma heterogénese. A heterogénese pertence ao tempo descentrado do Aion, não ao tempo linear do Cronos. A cesura do eterno retorno é o Acontecimento que faz coexistir e comunicar toda a realidade, o virtual e o actual, todas as ideias-acontecimentos. Ele é a absoluta coexistência e simultaneidade, sendo que a cada ideia é em si mesma um “*complexo de coexistência*”²⁸⁴, isto é, cada ideia é uma zona de claridade e distinção, diferenciando-se de todas as outras ideias pelas bordas, pelo limite que separa a claridade do fundo obscuro que a acompanha e que envolve *todas* as ideias numa coexistência. Cada ideia, na sua síntese fluente, implica em si todas as outras e está envolvida em todas as outras. A este movimento de implicação, de interpenetração, de *dobragem* (“*pli*”), Deleuze denomina de “*perplicação*”²⁸⁵. Trata-se “*da identidade da Ideia e do problema, do carácter exaustivamente problemático da Ideia, isto é, do modo pelo qual os problemas são objectivamente determinados pelas suas condições a participar uns dos outros, de acordo com as exigências circunstanciais da síntese das Ideias*”²⁸⁶. A perplicação da ideia só é possível pelo movimento interno incessante de diferenciação que anima a ideia e a faz relacionar com as restantes ao mesmo tempo que a mantém a funcionar como problemática. A ideia é, neste sentido, o motor do pensamento e a condição para a formação de comportamentos e acções; o que leva Deleuze a afirmar que ela é o “*diferencial do pensamento*”²⁸⁷, o fulgor do pensamento.

Para a arquitectura, há a retirar três aspectos interrelacionados da definição deleuziana de ideia como estrutura-genética: o facto de ser um universal concreto; a sua natureza problemática; e, claro, o conceito de determinação recíproca. A noção de “*universal concreto*” permite que a ideia esteja geneticamente presente em todas as construções como estrutura abstracta e indeterminada em si; ao mesmo tempo que pode receber, em determinadas circunstâncias, uma natureza arquitectónica actualizada numa construção arquitectónica particular. Sendo abstracta, sem forma nem conteúdo, a ideia pode contrair, potencialmente, qualquer forma e conteúdo; contudo, de notar que ela não

²⁸³ DR, p. 306.

²⁸⁴ DR, p. 310.

²⁸⁵ DR, p. 311.

²⁸⁶ DR. P. 311.

²⁸⁷ DR, p. 303.

é um universal abstracto ou uma generalidade, o carácter abstracto é só um momento da estrutura ideal, na realidade, a ideia é um acontecimento composto por uma multiplicidade de singularidades, sendo ela própria uma singularidade. A ideia arquitectónica não é, por isso, uma essência bem definida nem uma verdade universal pré-estabelecida e imutável, comum e transcendente a todas as construções, mas um acontecimento, por acidente, estando o domínio da ideia do lado do inessencial²⁸⁸. Não sendo pré-determinada, a ideia arquitectónica é, então, definida pelas circunstâncias ou pelo acaso, que são de dois tipos: de natureza empírica – geográficas, climáticas, sociais, económicas, psicológicas, programáticas, políticas, tecnológicas, técnicas, etc. – ou de natureza ideal. Em ambos os planos, o actual e o virtual, é o encontro fortuito com as circunstâncias que determina a forma e o conteúdo da ideia arquitectónica (ou de qualquer ideia), que tem como função dar sentido à construção que necessariamente a expressa, constituindo-se a razão da sua existência. Pela sua natureza problemática, ela é ao mesmo tempo imanente e transcendente: imanente e específico à construção, não existindo senão nela, ou mais precisamente, subsistindo nela e sem a qual esta não viria a existir; e transcendente à construção porque abre um horizonte virtual de sentido que o ultrapassa enquanto actual e a partir do qual surgem ideias como que em baixo relevo sobre um fundo diferencial inconsciente que as abarca todas.

Neste contexto da ideia, e da presente dissertação, o que queremos dizer por “*construção*”? Quatro coisas: (1) a construção ideal no interior da ideia; (2) a construção da ideia enquanto acto de criação de um arquitecto; (3) a construção de hábitos, de comportamento e de acções em relação com a ideia e a experiência arquitectónica; (4) e, por último, a construção física de obras arquitectónicas, o edifício. Todos estes significados coexistem e são determinados em reciprocidade. Já vimos que a construção interna da ideia equivale a uma estruturação ou modulação constante. Em relação ao acto criativo arquitectónico, a ideia é consubstanciada ou actualizada no projecto e expressa na obra arquitectónica; mas o que significa ter uma ideia e, especificamente, uma ideia arquitectónica? Ter uma ideia é sempre uma construção constante, cujo autor não é o arquitecto enquanto sujeito, mas a vida como movimento de criação. O arquitecto é um actor, um mímico, um revivalista, no sentido mais realista possível, como “*dor que deveras sente*”²⁸⁹. Ele não repete a ideia como repetição do Mesmo, mas repete a ideia de

²⁸⁸ DR, p. 311.

²⁸⁹ Quarto verso da primeira estrofe do poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa; poema que expressa na perfeição a ideia de Deleuze de *vice-dicção*.

uma forma diferente, encarnando-a, expressando-a de uma nova forma. Deleuze chama a este procedimento de *vice-dicção*. A vice-dicção é o processo de *diferenciação-diferenciação* de uma ideia pelo pensamento no seu interior; consistindo em extrair a diferença e em distribuí-la por casos de solução. “*Os dois procedimentos da vice-dicção, procedimentos que intervêm ao mesmo tempo na determinação das condições do problema e na génese correlata dos casos de solução, são, por um lado, a precisão dos corpos de adjunção e, por outro lado, a condensação das singularidades*”²⁹⁰. De um lado, a determinação ideal progressiva das condições, do outro lado, a fixação de singularidades num objecto actual, onde a ideia fulgura e subsiste. Mas o processo de vice-dicção só está completo com um terceiro elemento que força a ideia a actualizar-se, a encarnar-se através dos dinamismos espaço-temporais que são as condições para a dramatização da ideia. Esse terceiro elemento é o fundo indeterminado, o caos. Daí que a noção completa é a de “*indi-diferenciação-diferenciação (indi-drama-diferenciação-diferenciação)*”²⁹¹. Uma contra-actualização é necessária para se extrair da representação a ideia que opera sob o conceito.

A ideia arquitectónica, portanto, não é um conceito, representação ou imagem, não é produto de um raciocínio do entendimento; ela surge do inconsciente produtivo como ponto crítico de fusão, de condensação, de ebulição, de coagulação, de inflexão... como sensação, signo, que força o pensamento, a formação de comportamentos e a contracção de hábitos. Mais do que reflectir sobre um problema arquitectónico ou um projecto, é um apreender, aprender, sentir, contrair o que está em jogo no problema, penetrar na ideia e devir. “*A Ideia e o «aprender» exprimem, ao contrário, a instância problemática, extraproposicional ou sub-representativa: a apresentação do inconsciente, não a representação da consciência*”²⁹². É fundamental o papel do inconsciente em toda a filosofia de Deleuze e, em particular, na concepção da ideia como multiplicidade inconsciente, o impensado do pensamento, que força as faculdades ao seu exercício transcendental disjunto – o pensamento puro –, já libertadas do uso empírico e do jugo da representação e da identidade, do senso comum e do bom senso. Isto faz com que uma ideia, pela sua universalidade, atravessasse todas as faculdades, não pertencendo a nenhuma, ao mesmo tempo que, pela sua singularidade, diz-se de uma faculdade específica, que a transvasa e a desregula ao colocar um problema, forçando-a a um

²⁹⁰ DR, pp. 314-315.

²⁹¹ DR, p. 398 (tradução alterada por nós).

²⁹² DR, p. 318.

exercício disjunto ao mesmo tempo que comunica esta violência às outras faculdades, divergindo destas num “*acordo discordante*”²⁹³ e, deste modo, fixando o pensamento puro²⁹⁴. A ideia é um clarão diferencial no pensamento, e quanto mais clara ela aparece, mais obscuro é o fundo inconsciente que a acompanha, a partir do qual ela é refeita e desfeita *ad infinitum*. Ela é o produto do inconsciente e reporta-se ao inconsciente, “*não é de modo nenhum a um Cogito, entendido como proposição da consciência ou como fundamento, que as Ideias se reportam, mas ao Eu fendido de um cogito dissolvido, isto é, ao universal a-fundamento que caracteriza o pensamento como faculdade no seu exercício transcendente*”²⁹⁵. O pensamento puro abre o plano onde o Ser é experienciado como Diferença, puro devir. Neste sentido, o problemático é o campo onde a ideia-problema implica a questão ontológica. Os nossos hábitos, comportamentos ou acções são determinados, em última análise, por uma questão ontológica, por um *imperativo* ontológico ou a dupla afirmação do devir, diz Deleuze. Dito de outro modo, as ideias são o resultado do jogo ideal do eterno retorno, o cosmos saído do caosmos, que se relacionam com a cesura do tempo, o Eu fendido, que é incessantemente deslocado e reconstituído segundo a ordem do tempo. “*Os imperativos formam, portanto, os cogitanda do pensamento puro, as diferenciais do pensamento, ao mesmo tempo o que não pode ser pensado, mas o que dever ser e só pode ser pensado do ponto de vista do exercício transcendente*”²⁹⁶.

O mérito de Deleuze está no facto de ter dado ao inconsciente um estatuto ontológico, que por ser pré-individual e impessoal, um puro devir intensivo, está liberto de referentes psicológicos ou biológicos, constituindo-se como a força primordial, a *necessidade original* e produtora do novo, da diferença, da ideia. É da necessidade que nascem as ideias; é a necessidade que une a ideia arquitectónica às construções mentais, comportamentais e físicas; é por necessidade que se contraem hábitos; é por necessidade que o arquitecto ou o artista cria. Será que isto transparece na criação artística e, em particular, no trabalho do arquitecto? Não está a ideia arquitectónica bloqueada pela representação e o processo de projectar refém do cliché? Com efeito, sim, mas a realidade é mais complicada. Mesmo mergulhados no cliché e no raciocínio da consciência, o inconsciente não cessa de operar mudanças que escapam aos arquitectos e que nos

²⁹³ DR, p. 249.

²⁹⁴ DR, p. 321.

²⁹⁵ DR, p. 321.

²⁹⁶ DR, p. 328.

moldam impercetivelmente, assim como ao nosso trabalho, quer queiramos ou não, quer saibamos ou não. A sua influência, porém, tende a ser anulada pela reflexão consciente com a ideia a torna-se refém de um Eu identitário que tem a ilusão de ser o autor da ideia, da linha que traça, da obra que é construída.

Para melhor compreendermos o papel da ideia na prática arquitectónica, tomemos alguns exemplos de testemunhos na primeira pessoa de arquitectos sobre o papel da ideia no seu trabalho no qual incluo a minha própria experiência. Em sequência surgirá o conceito de diagrama como método de trabalho ligado ao hábito.

O arquitecto espanhol Alberto Campo Baeza tem uma obra intitulada *A Ideia Construída* (2004), cujo título significa “*que a arquitectura, além das formas que assume, é a ideia que se exprime com essas formas. É a ideia materializada à medida do homem, o centro da arquitectura*”²⁹⁷; referindo ainda que a história da arquitectura é a história das ideias construídas, já que as “*formas destroem-se com o tempo, mas as ideias permanecem, são eternas*”²⁹⁸. Desde logo, salta à vista a eternidade das ideias em contraste com a efemeridade da ideia em Deleuze. É claro que estamos a falar da ideia em dois planos distintos: a fixação para a eternidade da ideia num conceito pela representação e a modulação constante e inconsciente da ideia sub-representativa. Ambas operam ao mesmo tempo, só que à consciência do arquitecto escapa a existência das ideias subterrâneas que modelam e modificam constantemente a ideia molar; logo, também escapa à sua atenção as modificações que sofre a ideia eterna. O conceito tende a anular a diferença e a homogeneizar a nossa percepção. Não é de espantar, portanto, que Baeza defenda que “*a arquitectura não resulta de «encontros casuais», mas de uma «procura árdua»*”²⁹⁹. Tem razão em relação à segunda, não à primeira. Ambas andam de mão dada. Assim como a vida quotidiana é feita de encontros casuais e fortuitos, também as ideias estão sempre em modulação por serem produto de encontros inconscientes com o sítio, com o desenho, com o programa, com o cliente, com todo um conjunto de circunstâncias que moldam o projecto e a obra. E para ter acesso a esse fundo inconsciente e produtivo é preciso um trabalho árduo, onde a ideia vai surgindo numa luta constante contra o cliché. E sob cada traço, encarnada em cada medida, está o desmedido, está a vida, que deve ser

²⁹⁷ Alberto Campo Baeza, *A Ideia Construída*, tradução Anabela Costa e Silva, Caleidoscópio, 2004, p. 9.

²⁹⁸ *Idem.*

²⁹⁹ *Idem.*

liberta na obra de forma a elevar o quotidiano a arte. A minha prática, baseada na intuição, nos sentidos e nas sensações, e menos no raciocínio, diz-me que a ideia não é eterna nem é o resultado do raciocínio, que bloqueia o processo criativo e tende a estragar o fixado. A claridade da ideia é-me sempre fugidia e parece sempre querer-me levar para o obscuro, para o fundo negro de onde surge. Ela surge-me também sempre complexa, complicada, misturada, cheia de tons quebrados e de camadas, dobrando-se infinitamente, já sempre a devir outra coisa. Tento sempre que o desenho, e depois a obra, fixe qualquer coisa da ideia, ou de uma ideia. Mies van der Rohe procurava sempre uma ideia clara e simples para os seus projectos, não pretendia mudar tudo, apenas uma coisa, e com isso expressar o seu tempo³⁰⁰. Pois, em mim, a ideia nunca é clara. O clarão que ela produz no pensamento é efémero e ofuscante, estonteante, intensivo. O trabalho árduo está sempre em tentar fixar qualquer coisa desta luz intensiva, e também da escuridão que a acompanha, para que algo da ideia não caia no indeterminado, mas que também não seja capturada por uma representação flácida e esbatida. E com tantas ideias a ocorrerem, é difícil não cair na confusão e no caos. Daí o raciocínio surgir como aparente salvador da clareza e do rigor da ideia. Mas o que ele traz é o cliché, a representação, o figurativo, a narração, o Mesmo. Aliás, o raciocínio é o que aparece em primeiro lugar, cheio de clichés e de preconceitos, ideias feitas e mais que batidas. Ora, é preciso eliminar o cliché para que algo de novo possa emergir, para que a obra de arte possa surgir. Deleuze, em *Lógica da Sensação*, sobre a pintura de Francis Bacon, assim como na obra *O Conceito de Diagrama*, utiliza o conceito de diagrama para explicar como se elimina o cliché e, com isso, instaurar as condições para a emergência de uma obra de arte, neste caso, pictórica. O diagrama é a operação manual e temporal que nos faz ir do cliché ao facto pictórico passando pelo a-pictórico. Dizendo com propriedade, o diagrama é síntese do tempo, que faz coexistir e comunicar os seguintes três momentos que o constituem: o pré-pictórico, o a-pictórico e o facto pictórico. O acto pictórico do pintor ou o acto do projectar do arquitecto é a introdução da catástrofe-germe que elimina, desfaz, dissolve o cliché que está já presente na tela ou na folha em branco. É que a tela nunca está vazia, não é uma superfície virgem e imaculada, assim como não o é a folha de papel branca para o arquitecto ou para o escritor. Neste branco impuro está projectado tudo o que está presente enquanto actual e virtual na mente do pintor ou do arquitecto, todo o tipo de clichés, mesmo antes do seu trabalho ter começado. Assim, para se criar algo de absolutamente

³⁰⁰ Cf. Moisés Puente (edição), *Conversas com Mies van der Rohe*, tradução de Maria Luiza Tristão de Araújo, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 9-26.

novo é necessário um trabalho preparatório: limpar a tela, limpar a folha de todos os elementos figurativos, de todas as *ideias e intenções pré-estabelecidas*, de todos os modelos e imagens; e, em última instância, de nós próprios, sair fora da tela e da folha, devir-outro. Devemos libertar-nos de todo o vivido e do já-visto. Libertar-nos da hegemonia da visão e fazer aparecer a visão háptica para tornar sensíveis e visíveis as forças vitais da existência. O lugar das forças é a catástrofe diagramática, o caos que sobe à superfície e que está entre o pré-pictórico e o pictórico. É aqui que fulgura o absolutamente novo como possibilidades de facto de onde irá sair a *Figura* ou a *Forma*.

Francis Bacon, segundo Deleuze, elimina o cliché ao pintar sobre o figurativo, introduzindo traços a-significantes, conjunto de marcas involuntárias e acidentais que não têm qualquer valor figurativo, narrativo ou representativo; assim como também faz uma limpeza local, onde com uma escova ou esfregão espalha a espessura da tinta e as texturas por uma parte da tela, criando uma zona não figurativa, um pequeno caos-germe, de onde algo pode surgir. Este caos-germe que é introduzido é uma violência que força o desfazer da figuração e a deformação dos corpos. Eu trabalho também na procura de desfazer o cliché e a figuração na arquitectura, mas pela via do hábito: por um lado, como forma de dissolver imperceptivelmente o cliché no inconsciente, onde a sua natureza é transformada, devindo outra coisa; por outro lado, pela repetição como processo de diferenciação. Eu habituo-me ao sítio onde a obra irá ser construído, tento habitá-lo, mergulhá-lo em mim, no meu inconsciente, através do desenho e não tanto da fotografia, para as suas energias e forças exógenas entrarem em encontros e arranjos com as minhas forças endógenas impessoais e pré-individuais; e do encontro surgir algo de novo que possa ser fixado no desenho, no projecto e na obra arquitectónica. Essa luz ideal intensiva e efêmera.

No desenhar, a primeira coisa que é desenhada naturalmente é o que está na folha e no meu pensamento como cliché e intenções. É um primeiro momento figurativo que é inevitável e que, segundo Deleuze, não é possível de ser eliminado por completo³⁰¹. E é verdade, a consciência coloca-me logo a desenhar as minhas intenções figurativas, que não são mais que representações das representações da consciência; uma re-representação ou uma terceira repetição. Ora, o objectivo é não reproduzir o que a consciência reproduz. E, nesse sentido, faço um trabalho preparatório no esquiço e no desenho. Eu habituo-me

³⁰¹ FB, p. 166.

ao desenho enquanto repito traços sobre traços por cima das primeiras figuras que são desenhadas (imagens 8-12). O objectivo é não ficar na figuração, mas tentar extrair algo de novo e de diferente do desenho. A mão, a certa altura, já desenha sozinha, liberta da visão, sob a orientação do inconsciente, enquanto a visão está na *expectativa*, à espera de tomar consciência do surgimento do novo que a atinge como sensação, já que a visão é uma especialização da pele, do tacto. A mão desenha e o olho *espera*, não o Mesmo, mas o novo. É deixar o inconsciente operar, produzir. Por exemplo, o conhecido arquitecto finlandês Alvar Aalto (1898-1976) afirmava que para resolver certos problemas, e quando a consciência bloqueava, desenhava livremente sem qualquer relação com o dilema a resolver até que, de súbito, a ideia surgia por ela própria e desbloqueava o pensamento. O que Aalto fazia era deixar o inconsciente operar sob o bloqueio da consciência, destruindo-o. O meu processo de trabalho é repetir até o inconsciente subir à superfície do pensamento e do desenho. Nesta repetição diferenciadora, excessiva e ininterrupta do traçar que a consciência quer sempre bloquear e estagnar, o caos é introduzido no desenho e no pensamento. Esta modulação constante é a procura de extrair e fixar uma Ideia, uma Figura, uma Forma, que se possa tornar um facto arquitectónico, isto é, obra construída. O perigo está em que o caos tome conta do desenho e o torne ininteligível e indeterminado (imagens 13-25). Que os traços manuais saturem de tal modo o desenho que este se torne confuso e inutilizável. Quanto tal não acontece, há a possibilidade do caos-germe sair uma Forma – bloco de sensações, de perceptos e afectos – que fixa as forças e produz uma sensação, uma deformação do desenho que é uma segunda figuração que surge como efeito da Figura. Embora haja uma suavidade, e não uma violência, no trabalho do hábito e do desenho sob a orientação de uma repetição inconsciente e diferenciadora, não deixa de existir um salto diferencial intensivo entre a primeira figuração projectada (na mente do arquitecto ou na folha em branco) ou desenhada e a segunda figuração. Sob a calma aparente do hábito existe uma violência latente que é colocada em crescendo de intensidade no desenhar, pelo desenhar, surgindo mesmo violência no traçado, deformando a composição visual na esperança que algo de novo surja. Trata-se de uma progressão de intensidade que pode culminar no caos completo ou no surgimento de um bloco de sensações, uma Figura ou uma Forma, que introduz o novo no conjunto visual.

“Entre as duas produziu-se uma espécie de salto no mesmo sítio, uma deformação no mesmo lugar, o surgimento localizado da Figura, o acto pictural. [...] Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado, por traços manuais

livres que, uma vez reinjectados no conjunto, vão produzir a Figura visual improvável (segunda figuração).”³⁰²

O desenhar, como o acto de pintar, é a síntese dos traços manuais que desfazem a figuração e fazem surgir uma nova Forma. Mas será melhor falarmos não só no desenhar como o acto do arquitecto, mas no projectar. O projectar engloba o desenhar como também a produção de maquetes, de imagens tridimensionais computadorizadas; mas, principalmente, o projectar define-se como uma permanente introdução do futuro, do novo, nos diferentes elementos que expressam as ideias arquitectónicas que estão em constante modulação. Projectar é antecipar, mas não pode ser a previsão probabilística da consciência, tem de ser o futuro como possibilidades de facto, como potencial do novo. Projectar é estar no meio do caos, no seio da heterogénese, de onde as ideias e as Formas surgem, mas cortando-o, contruindo um plano no caos, sobre o caos, onde se fixam devires. Projectar é a terceira síntese do tempo, a do futuro, é a cesura, o devir, o diagrama, que faz coexistir passado e futuro num espaço sem presente, oscilando entre um antes e um depois, mas sem nunca ser apanhado de um dos lados, e onde tudo pode acontecer, liberdade criativa máxima.

Deleuze atribui ao diagrama cinco características³⁰³. A primeira característica é a relação *necessária* entre o caos e o germe. A introdução do caos no desenho, ou na maquete, ou no quadro, é a catástrofe para o figurativo que o precede ao mesmo tempo que é potência para o que se lhe segue. Daí que o diagrama seja uma síntese do tempo. E do caos deve sair algo de novo, senão o desenhar, o modelar, o construir, falha; quer por ser capturado pela representação, quer por tomar conta do conjunto visual, dissolvendo-o no indeterminado. O que deve sair do caos é uma Forma, uma Ideia. A ideia é o germe. A ideia é o diferencial do pensamento, da criação, do projecto. E a ideia surge da matéria figurativa que é dissolvida e tornada matéria de expressão ganhando forma de ideia. A ideia arquitectónica surge, precisamente, da matéria de expressão que é transformada a partir do que é dado pelo sítio e pela mente do arquitecto. E o que é dado são um conjunto de problemas que devem ser resolvidos de uma nova forma. Como referiu Álvaro Siza Vieira numa entrevista algures, os problemas são o alimento do projecto. É neste sentido

³⁰² FB, p. 167.

³⁰³ Sobre as cinco características do diagrama, cf. capítulo III de Gilles Deleuze, *Pintura: El Concepto de Diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, pp. 89-106; e cf. capítulo 12 de FB, pp. 169-186.

que a ideia arquitectónica é uma ideia-problema, que é expressa em projecto e, posteriormente, onde interessa, na obra arquitectónica construída que é vivenciada quotidianamente. E os problemas não são somente práticos e quotidianos, mas também existenciais, quer dizer, estéticos. A obra arquitectónica deve fixar as forças vitais e invisíveis do sítio e expressa-las, assim como faz com a ideia que a acompanha, estando numa relação de determinação recíproca com ela. É ao fixar e expressar as forças invisíveis e insensíveis de um sítio que a construção arquitectónica torna-se obra de arte e a localização torna-se um lugar vivo. O conceito de lugar é fundamental para a arquitectura. Tradicionalmente, na prática e na teoria da arquitectura, um sítio torna-se lugar quando a obra arquitectónica expressa a vida e a humanidade, a memória e a identidade de um sítio e de um modo de vida, no âmbito de uma fenomenologia da arquitectura. Esta visão está assente na conferência que Martin Heidegger deu em 1951, em Darmstadt, Alemanha, com o título *Construir Habitar Pensar*³⁰⁴, onde pensa o habitar humano sob a problemática que sempre regeu o seu pensamento filosófico: a pergunta pelo sentido do Ser. Este ensaio tornou-se famoso no meio arquitectónico e essencial na teoria da arquitectura. Sob esta perspectiva, o que os arquitectos procuram é a identidade do local, o seu *Genius Locci*, o “*espírito do lugar*”³⁰⁵. Ora, essa identidade tão apregoada nas universidades e na teoria, nunca a consegui encontrar na prática. O que encontro ou sinto nos locais são fluxos vitais em coexistência e em determinação recíproca; ou seja, uma multiplicidade de vida, de memórias, de almas contemplativas. Sempre me foi difícil sintetizar o que se passa num sítio numa só identidade que permanece eterna, um espírito unificador ou sentido único, que dá origem a uma ideia arquitectónica para a obra a contruir. Aliás, nunca descobri tal coisa excepto por um esforço da imaginação ou do entendimento. Sempre estive mais preocupado com o que os acontecimentos locais “pedem” para ser resolvido. Quais os problemas que a vida pede para serem resolvidos, a diferentes níveis, naquele local específico. O que significa que habitar um edifício, um espaço, um lugar, está para além, ou melhor, está sob a identidade e a representação. Habitamos subterraneamente, inconscientemente. No fundo, o que há é multiplicidade e esta deve ser afirmada em todo o seu esplendor na obra arquitectónica³⁰⁶. A obra

³⁰⁴ Cf. Martin Heidegger, “Building Dwelling Thinking”, from *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York, 1971.

³⁰⁵ Sobre o conceito de *Genius Locci* na arquitectura, cf. Christian, Norberg-Schulz (1979), *Genius Locci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.

³⁰⁶ A relação do conceito do habitar na arquitectura com as filosofias de Heidegger e de Deleuze daria um estudo longo e complexo, mas que poderia ser interessante e proveitoso para ambos os campos disciplinares.

arquitectónica é a síntese disjuntiva local e enquanto síntese disjuntiva ela faz coexistir as multiplicidades num só espaço ou lugar como vida.

A segunda característica do diagrama é que o caos-germe é essencialmente manual. A mão liberta-se do olho; e livre ela instaura o diagrama como o ainda não configurado, fazendo o olho esperar pelo surgimento do novo. É a visão háptica, em que mão e olho já não estão subordinados um ao outro, mas onde a visão reencontra a sua natureza táctil, distinta da sua função óptica que traz consigo o cliché visual, a imagem já-vista. O traçar manual do diagrama desarticula e desfaz o espaço táctil-óptico da figuração ao trazer à superfície, à sensação, um espaço háptico intenso. Este espaço é definido por Deleuze como espaço liso desmedido, intensivo e nómada, que se opõe ao espaço estriado da visão, que é organizado, representativo e sedentário. O espaço liso é ocupado por intensidades, hecceidades, acontecimentos; é um espaço de afectos e de perceptos; espaço de intensidade = 0, o próprio CsO, a cesura, o vazio, construído pelo permanente movimento de diferenciação e de criação da multiplicidade intensiva³⁰⁷. No desenho, é a repetição do traçado que leva o desenho a perder as suas coordenadas visuais e a deformar-se; na maquete é a moldagem manual que desfaz a forma dada pela consciência através da deformação de planos, da introdução de novos planos e superfícies, subtracção de planos redefinindo novos espaços, trabalho *táctil* de destruição e de criação, à espera que algo novo surja (imagens 26-31); na obra é a vivência quotidiana e inconsciente que modela o espaço, que introduz o caos pela sua passagem e uso, pelo hábito. Desenho, maquete, obra, adquirem uma espacialidade háptica que já não está somente ligada à mão ou ao olho, mas a todo o corpo. Todo o corpo é háptico. Sensação. Corpo intensivo ou CsO. O diagrama é sensação, não é imagem. Não há imagem, só o ritmo, musicalidade, ritornelo. Projectar é entrar no ritmo, na sensação, ser levado no plano de composição sinfónico à medida que este progride, isto é, à medida que a matéria de expressão vai sendo combinada de novas formas e maneiras com a esperança, na expectativa de serem fixadas numa nova figura, num novo corpo, enquanto movimento intensivo.

O terceiro aspecto do diagrama é a natureza a-significativa e accidental dos traços no desenho e da modulação manual dos planos e do espaço nas maquetes. O acto de traçar cria um espaço vazio, um deserto, um espaço de ninguém, que permite “o surgimento de

³⁰⁷ Especificamente sobre o espaço liso e o espaço estriado, cf. capítulo 14, “1440 – O liso e o estriado”, em MP, pp. 603-635.

um novo mundo. Porque estas marcas, estes traços são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. São não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas também não são nem significativos, nem significantes: são traços a-significantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas (...)”³⁰⁸. É desfazer ou dissolver a figuração ou a forma no fundo indeterminado e caótico e, de seguida, num segundo momento, trazer à superfície o que foi dissolvido e transformado em matéria intensiva num espaço criado para o efeito. Bacon introduz manchas e faz uma limpeza local, para além dos traços acidentais que realiza. Eu trabalho por repetição, por escarafunchar o desenho, abrir um buraco, deformar linhas e o espaço entre elas; criar tensões, desvios, deformações, rupturas³⁰⁹. Outra das técnicas utilizadas é o desenhar de setas que indicam o sentido da força e dos movimentos do diagrama; o utilizar da borracha ou dos dedos para criar manchas ou borrões para criar espaços e vazios abstractos; o utilizar de papel vegetal que funcionam como camadas (“*layers*”) de desenhos uns sobre os outros, uns fragmentos de desenho aparecendo, outros desaparecendo nos estratos, outros sobrepostos, outros fundidos, novos que surgem da combinação dos diferentes níveis de papel vegetal, digamos que estes desenhos, a operarem em diferentes camadas, são como que os tons quebrados de Bacon, misturados sem estarem misturados (imagens 32-34). Em relação às maquetes, o trabalho é, de alguma forma, escultural, é esculpir, quebrar, torcer, moldar, partir, retirar, acrescentar, dobrar, etc.. Mas antes destes dois momentos há uma primeira fase, um processo de habituação que começa com o esboço, um primeiro diagrama (imagens 35 e 36). O desenho bruto e rude, mas de um potencial extremo. Ora, tudo isto se perde com o trabalho computadorizado. A visão e a consciência tomam conta automaticamente do processo de desenho. As imagens que resultam carecem da componente táctil, sendo apenas produzidas para a apreensão da visão, ignorando os restantes sentidos e o corpo em si. É a prepotência da imagem que os arquitectos glorificam, assim como todo o mundo.

A quarta característica, como já bastas vezes referidas, é desfazer as semelhanças em favor de uma “*semelhança mais profunda*” (Cézanne) ou como diz Deleuze “*fazer surgir à vista a Figura*”³¹⁰, ou na arquitectura, a *Forma*. Se as semelhanças figurativas determinam uma zona territorial, a sua dissolução no fundo indeterminado é uma desterritorialização, passando a estarem misturadas (sem o estarem) com outras

³⁰⁸ FB, p. 171.

³⁰⁹ Ver imagens já referenciadas.

³¹⁰ FB, p. 168.

intensidades, tons intensivos quebrados, provenientes de todo o lado e coexistindo ao mesmo tempo, no caos produtivo de onde sai uma Figura, uma Forma, um bloco de sensação – perceptos e afectos – cujo efeito é o surgimento de uma segunda figuração, completamente diferente, totalmente nova. O projectar diagramático é o espaço háptico intensivo e caótico que diferencia uma imagem antes e uma imagem depois. O que nos leva à quinta e última característica, também já referida: o perigo está em que do diagrama pode não surgir qualquer Forma. O plano de composição ou o CsO pode não ter consistência ou colapsar quando tomado por completo pelo caos. O primeiro motivo é visual, o segundo é manual. No primeiro caso, fica-se “*prisioneiro dos dados figurativos e da organização óptica da representação*”; no segundo caso, o controle manual, o ritmo perde-se e o caos prolifera por todo o conjunto visual. O diagrama tem de estar na dose certa, nem de mais nem de menos, sob a pena do caos perder o seu potencial genético ou de permanecer coberto pelo cliché. Para Deleuze, as obras de arte mais interessantes são aquelas que roçam o perigo do caos, mas que o evitam. Pode-se, no entanto, acrescentar mais um perigo: a fadiga. Por fadiga deixamos de trabalhar, de esperar o novo, de contrair. O desenho diagramático falha porque não chega a um término, qualquer que ele seja, permanecendo no figurativo ou colapsando.

Em suma, o diagrama é a operação temporal e manual que constrói o CsO, o plano de composição, o ritmo, o ritornelo, a Figura, a Forma Abstracta e Pura, lugar das possibilidades de facto e da sensação, onde o passado figurativo e o futuro facto arquitectónico coexistem. Neste sentido, podemos dizer que os três momentos do diagrama arquitectónico – o pré-arquitectónico, o a-arquitectónico e o facto arquitectónico – são contraídos na Forma, momento de passagem, devir. A sensação é contracção, vibração contraída e contrai porque vibra, a contracção é em si mesma vibração. “*A sensação vibra ela mesma porque ela contrai as vibrações: ela é Monumento. Ela ressoa porque faz ressoar as harmonias. A sensação é a vibração contraída, devém qualidade, variedade. [...] a contracção não é uma acção, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte*”³¹¹. A sensação é uma contemplação-contraente. Noção, que como vimos, deriva da definição de David Hume da imaginação em o *Tratado da Natureza Humana*. E, neste sentido, se a sensação é ritmo contraído num movimento de sístole-diástole, ponto e contraponto; então, a sensação é hábito, e vice-versa, o hábito de contrair novos hábitos, quer dizer, novas

³¹¹ Qph, p. 199.

sensações; o hábito de continuar, *de ir além*. O bloco de sensação adquire a consistência e conserva-se pelo ritmo, pela contracção, retenção máxima do passado e dilatação máxima do futuro das possibilidades de facto no presente da metamorfose, o acto diagramático. Tudo começa com o ritornelo, composto de sensações, variações de sensações, devires de sensações que terminam dissolvidos no grande Ritornelo, no puro devir caótico, o Acontecimento que faz coexistir tudo no seu todo em diferenciação, sinfonia universal em perpétua metamorfose. A sensação é um ser de fuga, conservado enquanto o material durar, para depois se dissolver no indeterminado.

De tudo o que já foi referido é óbvio que o projectar é, em primeiro lugar, um acto passivo operado no inconsciente e não um resultado da acção de um sujeito. Na realidade, estar na sensação é devir-sujeito, é devir-outro, é ser um “*superject*” no léxico de Whitehead. Se a Forma não remete a uma relação entre forma-fundo que um sujeito observa, mas é uma permanente modulação temporal e intensiva, maneirista e independente de qualquer sujeito, um acontecimento; então, não pode ser o sujeito consciente que projecta e que cria, mas terá de ser necessariamente um devir-sujeito, ou melhor, um devir-outro que também é modelado e variado na modelação temporal e intensiva³¹². Enquanto o sujeito permanece o mesmo na sucessão de pontos de vista sobre um objecto; o devir-sujeito é o próprio ponto de vista em modulação constante, ele acompanha o ritmo, a contracção, a sensação. Ele é Ritmo. À semelhança do que acontece ao sujeito em Hume, o devir-sujeito deleuziano é uma prática, sensação, contemplação. E, neste sentido, projectar é contemplar, contemplar o movimento vital, senti-lo como sensação, como tempo que passa em diferenciação, na expectativa que o absolutamente novo surja e que se possa fixar o seu movimento sem o bloquear, no sentido de o deixar fluir enquanto sensação ou ritmo. Projectar é estar na antecipação, na espera, na cesura, no vazio, no seio da heterogénese, onde é fixado um ritmo no devir e as sensações são conservadas em blocos de perceptos e afectos, cujo efeito será um facto arquitectónico, pensado, desenhado e essencialmente construído para ser vivenciado como devir, com o objectivo último de introduzir o quotidiano na arte, na sensação, quer dizer, o quotidiano devém arte e aí se conserva enquanto a obra durar, enquanto a vida durar.

³¹² Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 25-28.

CONCLUSÃO

Como conclusão uma brevíssima reflexão para uma arquitectura futura, já que é secundário juntar todas as pontas, antes pelo contrário, o importante é deixa-las fluir enquanto linhas de fuga a ressoarem na distância. A presente dissertação pretendeu criar as condições para que surja uma prática arquitectónica mais consciente do papel essencial do hábito na vivência arquitectónica, que venha a dar origem a projectos e a construções futuras centradas no corpo e na vida real e quotidiana, isto é, obras de arquitectura que são para serem vividas no presente vivo da vida, nos gestos, nos comportamentos, nas acções, enquanto estão a ser realizados. E no presente, no hábito, vivemos sempre de maneira diferente e nova; e é aqui que a arquitectura opera e modela-nos imperceptivelmente, sempre presente no presente, nos gestos mais simples, conscientes ou inconscientes, tornando-os artísticos e expressivos. Esta forma de ver a arquitectura desfaz os clichés e os preconceitos ao mesmo tempo que pede novas formas e espaços aos arquitectos, de carácter háptico e prático, já que a vivência arquitectónica é uma prática, onde o corpo é o lugar da sensação e da metamorfose.

Neste sentido, e em combinação com os materiais de construção tradicionais, a introdução de novos materiais na arquitectura baseados na nanotecnologia e em processos celulares que podem ser aplicados aos edifícios (por exemplo, células solares completamente transparentes e invisíveis que podem recobrir os vidros das janelas e das portas, podendo ser obtida energia da luz solar a partir de situações práticas quotidianas) abre novas possibilidades formais e espaciais de promoção de uma relação háptica e, de alguma forma, molecular, celular, com o corpo, de modo a tornar a vivência da arquitectura mais completa, sustentável e singular, sempre no seio da sensação, no hábito. Processos celulares imperceptíveis do edifício entram em relação com os processos psico-orgânicos do corpo; dá-se uma troca de sensações e de energias que são espacializadas e formalmente fixadas. O corpo retoma assim o seu lugar de destaque no centro da vida e do presente. O futuro é do corpo e da música, não da imagem. E no final, o que interessa é que as obras de arquitectura revelem o intempestivo da vida no quotidiano; vida que desfaz tudo com a sua passagem ao mesmo tempo que refaz tudo *de novo*.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Gilles Deleuze

DELEUZE, Gilles, *Empirisme et Subjectivité: Essai sur la nature humaine selon Hume*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953.

DELEUZE, Gilles, *Empiricism and Subjectivity: an Essay on Hume's Theory of Human Nature*, translated and with an introduction by Constantin V. Boundas, Columbia University Press, New York, 1991.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Presses Universitaires de France, 1962.

DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, prefácio de José Gil, Relógio D'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho da Graça, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução e prefácio de Rafael Godinho, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, tradução e introdução de José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2011.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.

DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993.

DELEUZE, Gilles, *L'Ille Déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Deux Régimes de Fous: Textes et Entretiens 1975-1995*, Édition préparée par David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

DELEUZE, Gilles, *Pintura: El Concepto de Diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007.

Bibliografia Geral

BAEZA, Alberto Campo, *A Ideia Construída*, tradução Anabela Costa e Silva, Caleidoscópio, 2004.

BATAILLE, George, *O Nascimento da Arte*, tradução e apresentação de Aníbal Fernandes, Sistema Solar, Lisboa, 2015.

BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica <3ª versão>”, em *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-241.

BERGSON, Henri, *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, tradução de João da Silva Gama, Edições 70, 2011.

ESCOUBAS, Éliane, *L’Esthétique*, Ellipses, Paris, 2004.

FREUD, Sigmund (1920), “Beyond the Pleasure Principle”, in *Freud – Complete Works*, translator Ivan Smith, 2010, pp. 3713-3762.

GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a filosofia de Deleuze*, Relógio D’Água Editores, 2008.

GODINHO, Ana, *Linhas de Estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, prefácio de José Gil, Relógio d’Água Editores, 2007.

HEIDEGGER, Martin, “Building Dwelling Thinking”, from *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York, 1971.

HUME, David, *Tratado da Natureza Humana*, tradução de Serafim da Silva Fontes, prefácio e revisão técnica da tradução de João Paulo Monteiro, Fundação Calouste de Gulbenkian.

HUME, David, *Investigação sobre o Entendimento Humano*, tradução de Artur Morão, Edições 70.

KENNETH, Frampton, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, tradução de Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

KIRK G. S., RAVEN J. E. & SCHOFIELD M., *Os Filósofos Pré-Socráticos, História Crítica com Seleção de Textos*, tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste de Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 5ª Edição, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1979), *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.

PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, preface by Steven Holl, John Wiley & Sons, 2005.

PUENTE, Moisés (edição), *Conversas com Mies van der Rohe*, tradução Maria Luíza Tristão de Araújo, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 9-26.

RAJCHMAN, John, *Construções*, prefácio de Paul Virilio e tradução de Margarida Vale de Gato, Relógio D'Água Editores, 2002.

RODRIGUES, Manuel José (coordenação), *Teoria e Crítica da Arquitectura – Século XX*, Caleidoscópio, 2010.

ROFFE, Jon, *Gilles Deleuze's Empiricism and Subjectivity: a Critical Introduction and Guide*, Edimburgh University Press, 2016.

SCRUTON, Roger, *Estética da Arquitectura*, tradução de Maria Amélia Belo, Edições 70, Lisboa, 2010.

SYKES, A. Krista, *The Architecture Reader: Essentials Writings from Vitruvius to the Present*, edited by A. Kristas Sykes, George Braziller Publishers, New York, 2007.

WILLAMS, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2003.

ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitetura*, tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira, Martins Fontes, 5ª Edição, São Paulo, 1998.

Internet

Entrevista a Juhani Pallasmaa, “The essence of architecture with Juhani Pallasmaa”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Yx1MmwdiMw>.

Sobre Gilles Deleuze em: <https://www.webdeleuze.com>.

LISTA DE IMAGENS

- Caverna de Lascaux, França.

Imagem 1

Imagem 2

Imagem 3

- Fountain de Marcel Duchamp, 1917. Fotografia de Alfred Stieglitz tirada na galeria de arte 291 depois da exposição de 1917 na Sociedade de Artistas Independentes.

Imagem 4

- Edifício Wainwright, Saint Louis, Missouri, Estados Unidos da América, projectado pela firma de arquitectura Adler & Sullivan, sediada em Chicago.

Imagem 5

- Partenon, Atenas, Grécia.

Imagem 6

- Casa Dupla em Weissenhofsiedlung, Estugarda, Alemanha, projectada por Le Cobusier.

Imagem 7

- Projecto de uma casa dupla para dois irmãos, Dafundo, Algés, Lisboa, 2011. Sequência de desenhos onde estão presentes zonas de caos, de expressão e de representação.

Imagem 8

Imagem 9

Imagem 10

Imagem 11

Imagem 12

- Projecto de renovação de apartamento T3, Carnaxide, Oeiras, Lisboa, 2015. Sequência de desenhos onde estão presentes folhas nos quais o caos prolifera,

tornando o desenho inutilizável e indeterminado, em contraste com momentos onde a representação captura o desenho.

Imagem 13

Imagem 14

Imagem 15

Imagem 16

Imagem 17

- Concurso de ideias para um arranha-céus sustentável, 2013. A proliferação do caos de onde saem fragmentos de sentido.

Imagem 18

Imagem 19

- Concurso de ideias para o Novo Museu de Arte Contemporânea de Buenos Aires, Argentina, 2012. Sequência de desenhos que mostram a luta no caos: o colapso de desenhos ao mesmo tempo que fragmentos de desenho são fixados.

Imagem 20

Imagem 21

Imagem 22

Imagem 23

Imagem 24

Imagem 25

- Maquetes para uma passagem pedonal e um apoio de praia, Caxias, Lisboa, 2002.

Imagem 26

Imagem 27

- Maquetes referentes a um planeamento urbano para Caxias, Lisboa, 2003, onde se inclui, entre outros, um projecto de uma biblioteca pública.

Imagem 28

Imagem 29

Imagem 30

Imagem 31

- Projecto de habitação unifamiliar, Viseu, 2005. Desenhos sobrepostos em vegetal.

Imagem 32

Imagem 33

Imagem 34

- Concurso de ideias para um Museu de Arqueologia em Tulum, México, 2006.
Esboço da ideia.

Imagem 35

Imagem 36

ANEXO I – IMAGENS

Caverna de Lascaux, França.

Fonte: <http://www.ancient-wisdom.com/francelascaux.htm>



Imagem 1 – Salão principal



Imagem 2 – Sala dos touros



Imagem 3 – Detalhe dos touros

Fountain de Marcel Duchamp. Fotografia de Alfred Stieglitz tirada na galeria de arte 291 depois da exposição de 1917 na Sociedade de Artistas Independentes.

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp))



Imagem 4 – *Fountain*

Edifício Wainwright, Saint Louis, Missouri, Estados Unidos da América, projectado pela firma de arquitectura Adler & Sullivan, sediada em Chicago.

Fonte: <http://openbuildings.com/buildings/wainwright-building-profile-3000>



Imagem 5 – Edifício Wainwright

Partenon, Atenas, Grécia.

Fonte: <http://www.megatimes.com.br/2015/01/partenon-templo-consagrado-deusa-atenas.html>



Imagens 6 – Partenon

Casa Dupla em Weissenhofsiedlung, Estugarda, Alemanha, projectada por Le Cobusier.

Fonte: <https://www.pinterest.pt/christophebodin/le-corbusier/>



Imagem 7 – Carro com a Casa Dupla em fundo

Projecto de uma casa dupla para dois irmãos, Dafundo, Algés, Lisboa, 2011. Sequência de desenhos onde estão presentes zonas de caos, de expressão e de representação.

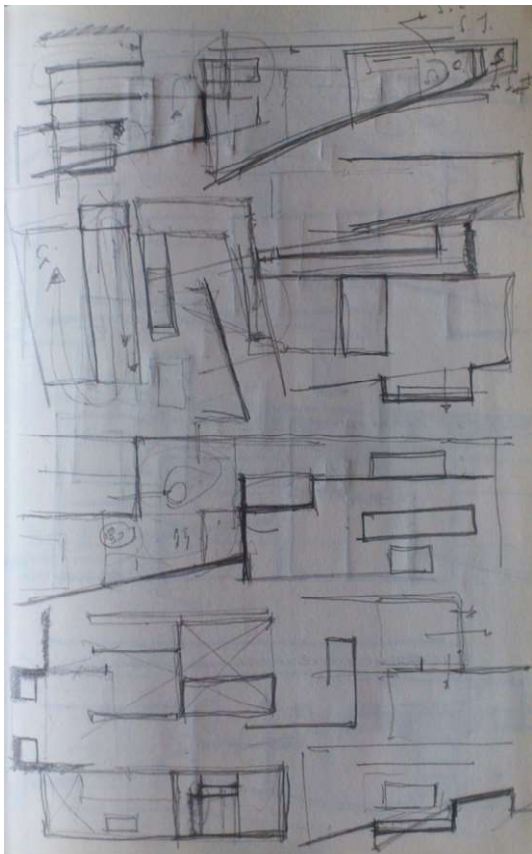


Imagem 8 – Esboços e plantas

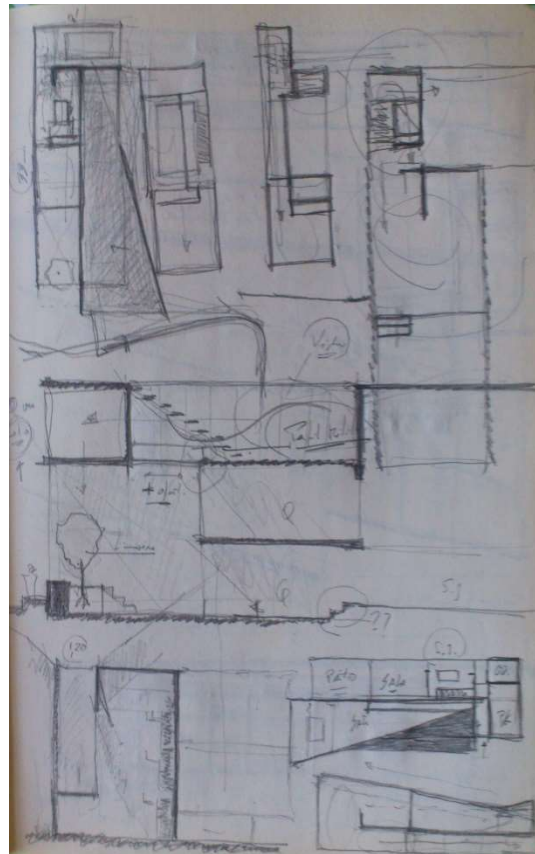


Imagem 9 – Plantas e cortes

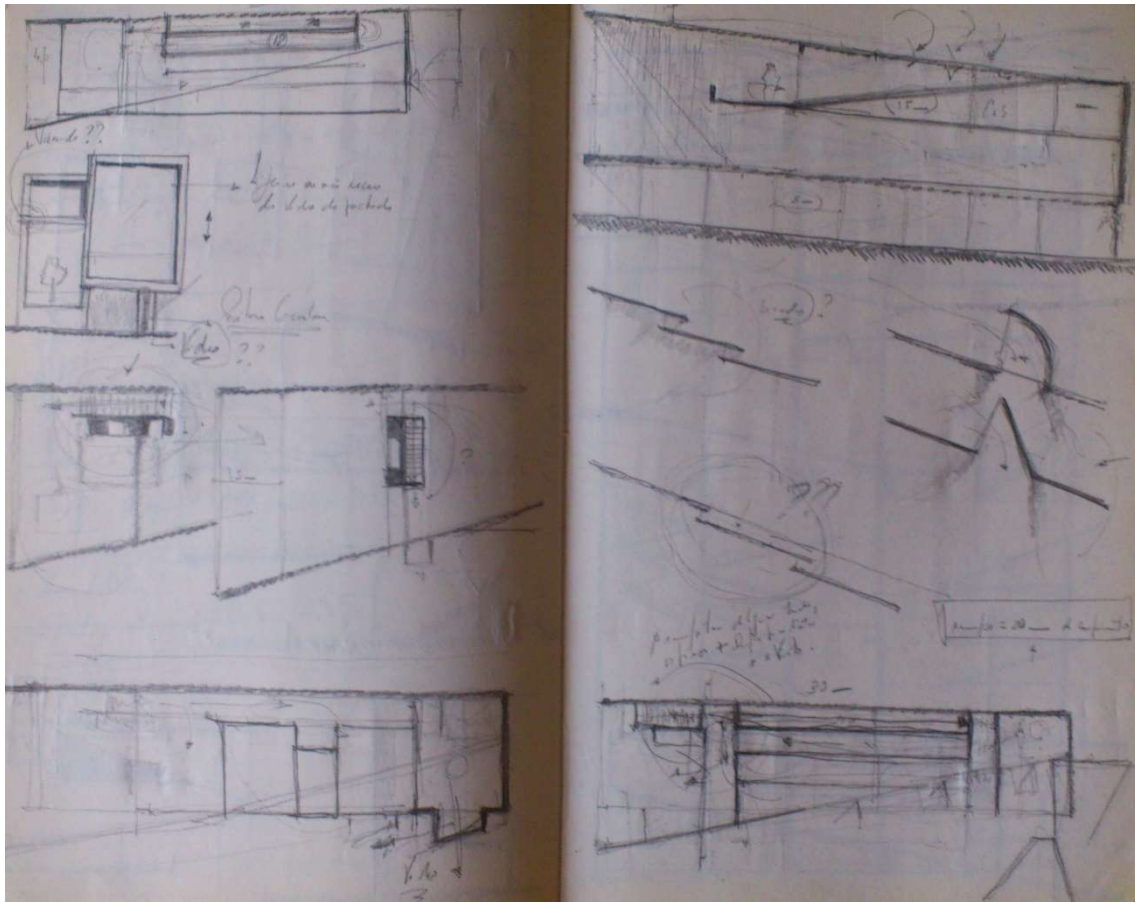


Imagem 10 – Plantas, cortes, alçados e detalhes arquitectónicos

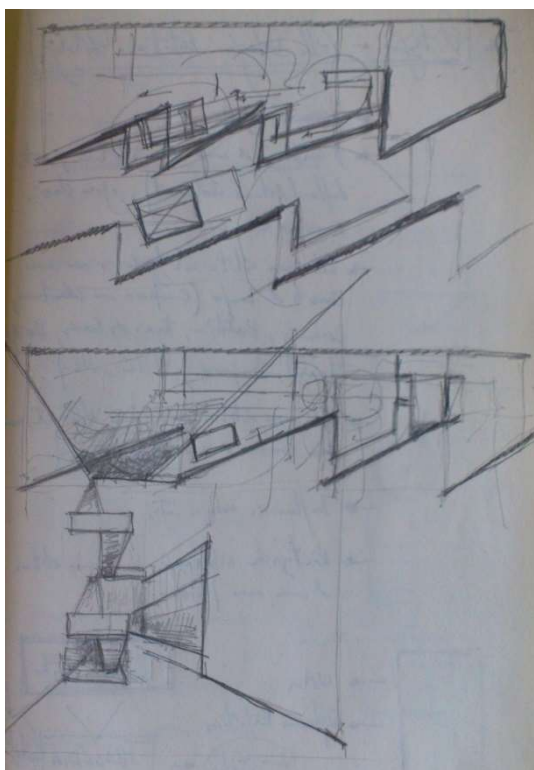


Imagem 11 – Plantas e perspectiva

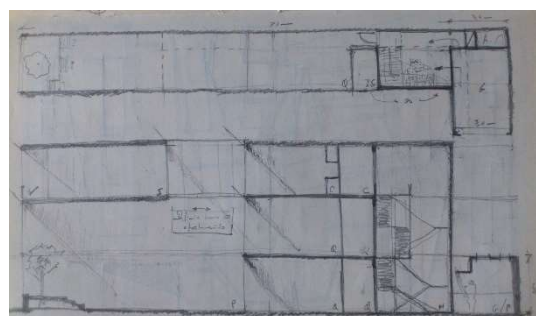


Imagem 12 – Estudo de luz em planta e corte

Projecto de renovação de apartamento T3, Carnaxide, Oeiras, Lisboa, 2015. Sequência de desenhos onde estão presentes folhas nos quais o caos prolifera, tornando o desenho inutilizável e indeterminado, em contraste com momentos onde a representação captura o desenho.

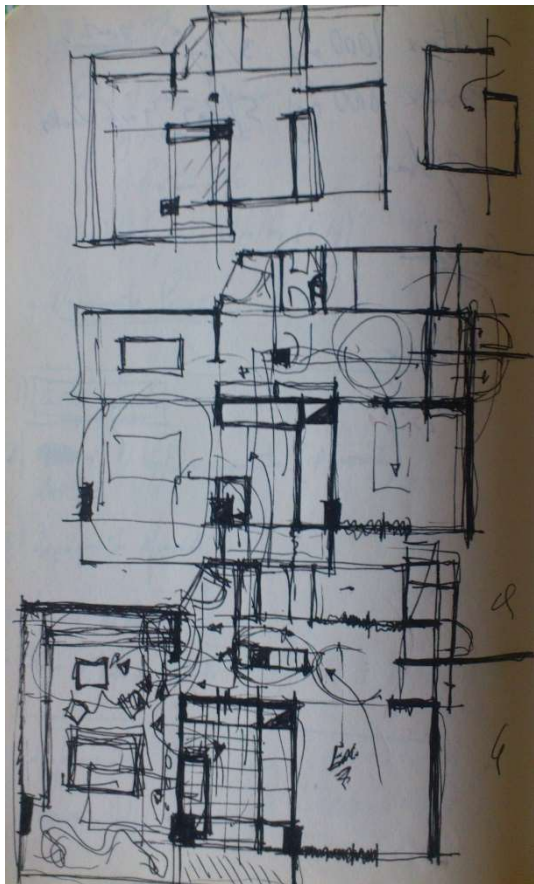


Imagem 13 – O caos toma conta do desenho

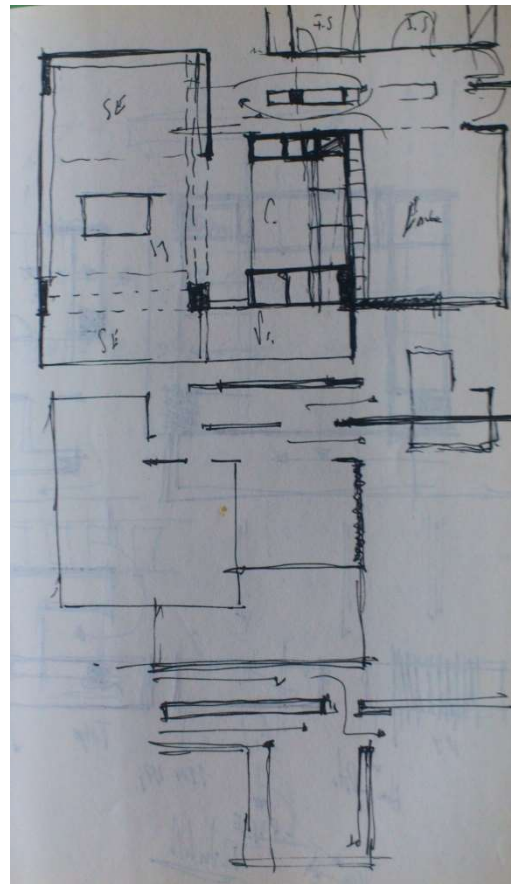


Imagem 14 – Procura de clareza representativa

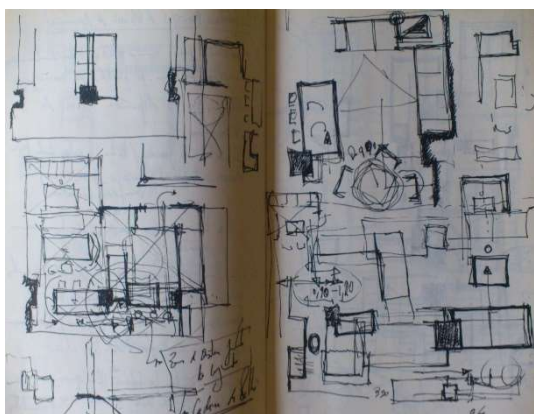


Imagem 15 – Zonas de caos e fragmentos soltos



Imagem 16 – O caos torna confusa a relação espacial

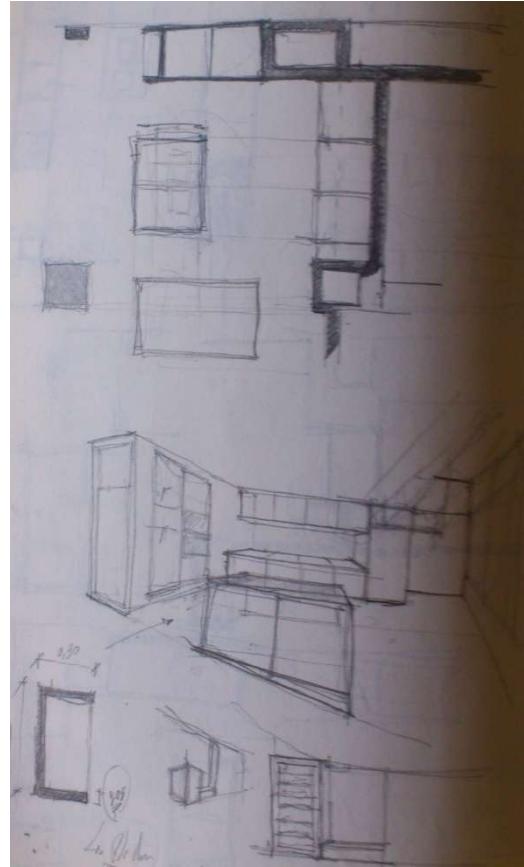


Imagem 17 – A clareza da perspectiva

Concurso de ideias para um arranha-céus sustentável, 2013. A proliferação do caos de onde saem fragmentos de sentido.

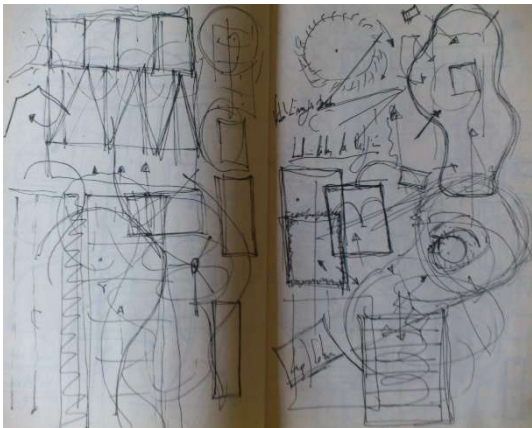


Imagem 18 – O caos torna ininteligível o desenhado

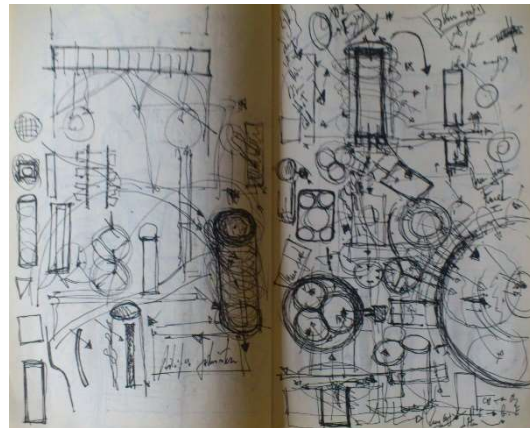


Imagem 19 – Caos e fragmentos de sentido

Concurso de ideais para o Novo Museu de Arte Contemporânea de Buenos Aires, Argentina, 2012. Sequência de desenhos que mostram a luta no caos: o colapso de desenhos ao mesmo tempo que fragmentos de desenho são fixados.

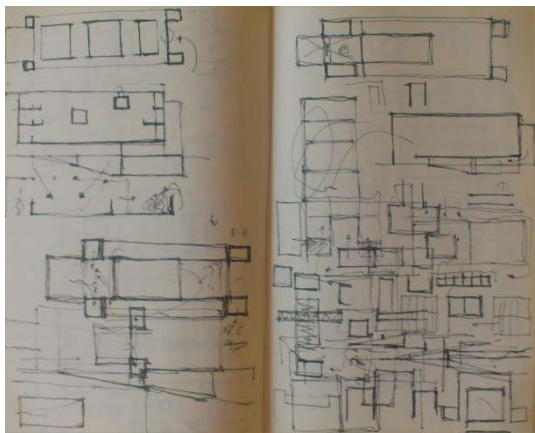


Imagem 20 – Fragmentos

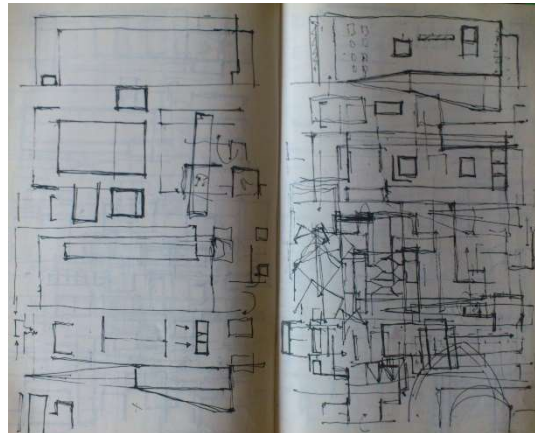


Imagem 21 – Fragmentos e indiscernibilidade

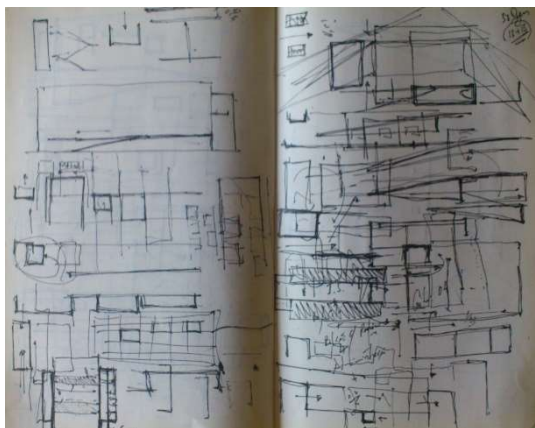


Imagem 22 - Fragmentos

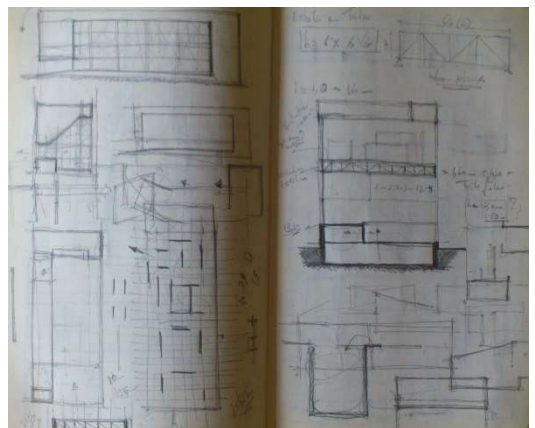


Imagem 23 – Fixação de ideias

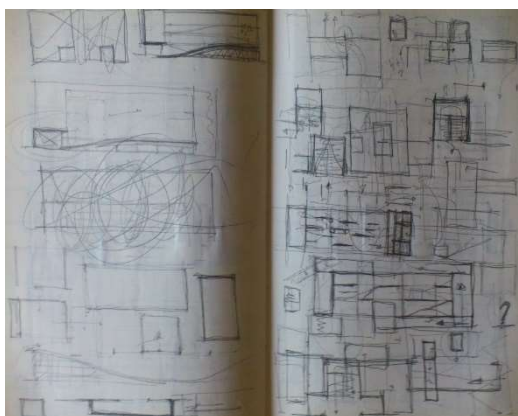


Imagem 24 – Colapso de desenhos

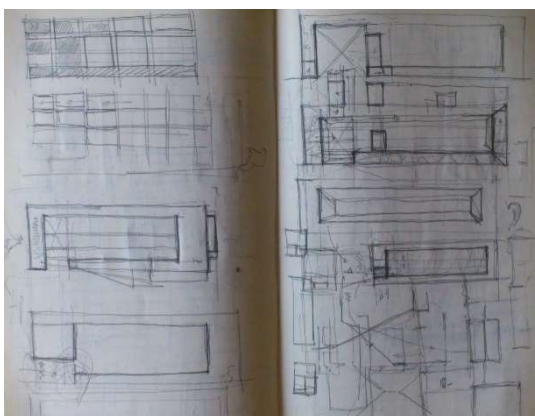


Imagem 25 – Representação de ideias

Maquetes para uma passagem pedonal e um apoio de praia, Caxias, Lisboa, 2002.

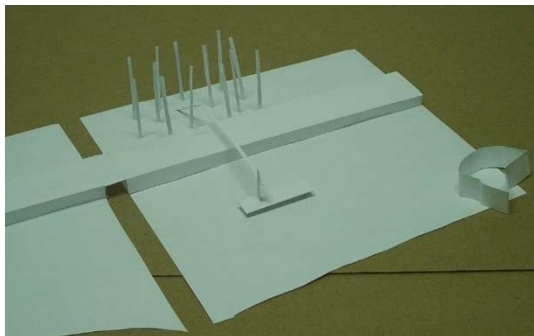


Imagem 26 – Maquete conceptual

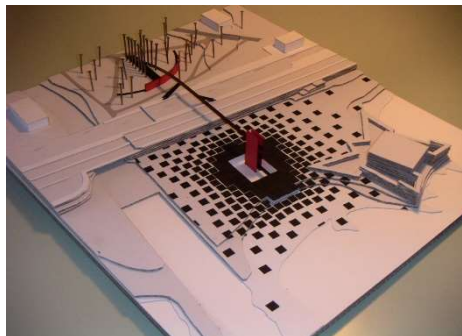


Imagem 27 – Maquete de trabalho

Maquetes referentes a um planeamento urbano para Caixas, Lisboa, 2003, onde se inclui, entre outros, um projecto de uma biblioteca pública.



Imagem 28 – Maquete conceptual



Imagem 29 – Maquete de trabalho



Imagem 30 – Maquete de trabalho

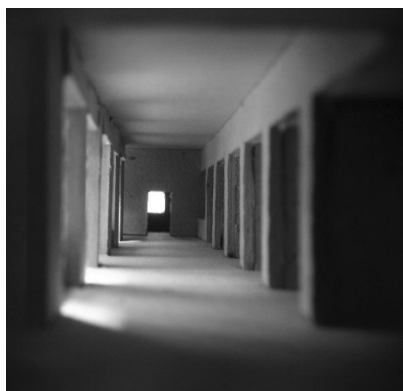


Imagem 31 – Estudo de luz para a biblioteca

Projecto de habitação unifamiliar, Viseu, 2005. Desenhos sobrepostos em vegetal.

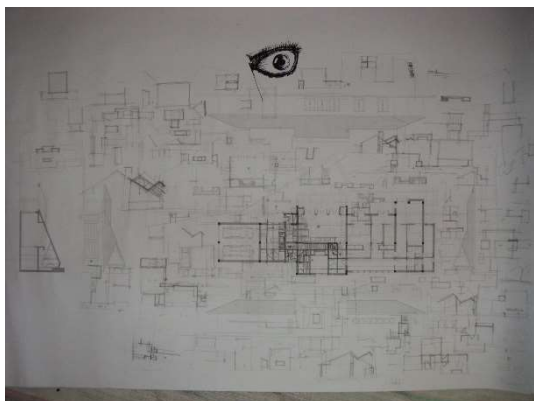


Imagem 32

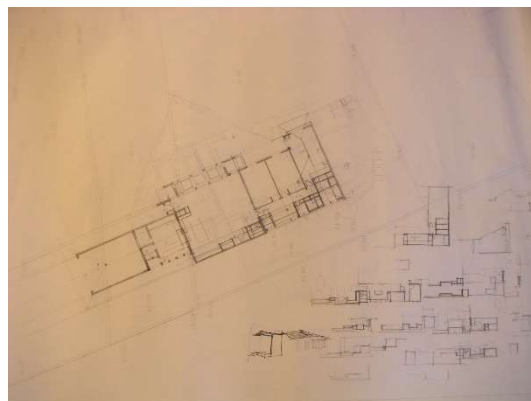


Imagem 33

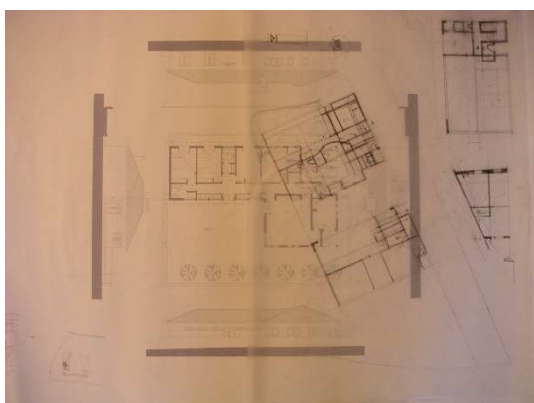


Imagem 34

Concurso de ideias para um Museu de Arqueologia em Tulum, México, 2006. Esboço da ideia.

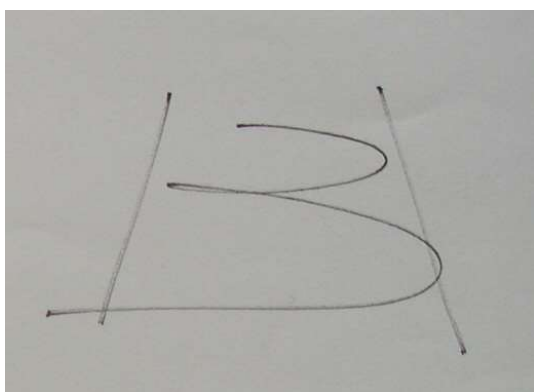


Imagem 35 – Esboço da ideia



Imagem 36 – Esquisso da ideia